REDACȚIA
Stt Сопцйпiiп Mille 5-7-9, iclcíon 1? 91 ?6, București
ADMINISTRAȚIA
Uniune» Avthtllor ГIдvBci Olea Victoriei ISS» telHon 50,29 65, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

1
9
Rado Bogdan Dan Miuiicâ fon Frunzetti Radu Stern
Titus Mocanu
Gheorgñe Ghițescu Roman Jakobson Barbu 3r»z;anu Paul Petrescu Iulian
Mereutâ I. M.
Paul Petrescu
Paul Vasi fesco
Loia Schamerer Rot.·»

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile ppțtAlt, Udorii poetali fi la Ad-țh revotai ARTA, din Calea Vio tonei 15$, Bucyrețu.

Radu Bogdan Dan Haulicâ ten Fninxettx Radu Stern Tîtus Mocan u
Ghecrghe Ghitescu Roman Jakobson Barbu 3 rezi in u Paul Petrecu Iulian
Mereuti I. M.
Paul Petrecu

Petre Oprea
Paul VasHescu
Lola Schímerer Roó

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi p IпнИирI; iei 204 anual (1? apariții): lei 102 – 6 luni;
pentru persoane partiiulare; lei 180 anual (12 apariții); Iti 90 – 6 luni.
Pouf î étranger: ЦГ/iH –|л départu-ment c*pwi impuri presaet, buiareaï, Caita Gricci nr M U, PO B 2001. lelea 011226

í'riy· ür l'abonnement: 1$ dollars par At» <1? nuíítíirus)
<0И1
йй il
’Prhul иошом.^ ruHùtfuiCA •Ahi/ HhtAN На A
? - (*4i* Ий*#йиі

Агора 3
Iiiцниц н фигуры. дчс.iонски в венецианским Iккiрождсиии XVI-го иска
J Бъидзнс книсмаѵографа ?
Норцч t iкiрнсицiшиып Munite* Гоiiтчем Шнел Коднца
Cѵрнграфин Г. В Кигижа
ор i. уги, iьсмн графики
Чморим Иоан,
Нанна Д къ пiеску
Дерево жн mit
Меж t>H iродные сиц*ктиилсниц. ^ккмроинс. ВьЮЦЦКИ
диГi I
И. Бнiччхъу. IЦМИ 14 Двойном пор»per, М4КЛО
Риду Богдан Дан Хтулмкэ Нон Фруiыстш
PtLţy Стерн ‘Гису с Мокану
Георге Гицеску
Риман Мкоисон Бароу Брелнну Пау и* Нссрсѵьу Юлиан Лкрсуи» Ю. М.
Шу и» Петреску
Зцруосжнмс
Негре Оирн
Шу iь Вигн леску Даia иiмiiрср 1>иГ
(D
N
и
N
<D (/>
(D
;СКУ р P°T
lă, politică şl socială, fără precedent, a ţării noastre, a creat prezentului ă, asigurînd baza obiectivă, capabilă să ofere garanţia această operă grandioasă a revenit partidului nostru — care împlineşte 55 de ani de eroică şi glorioasă existenţă — detaşament de frunte şi conducător încercat al întregului popor, angajat în opera de construire a societăţi! socialiste multilateral dezvoltate. în această acţiune lucidă şl consecventă, formarea şi dezvoltarea conştiinţei ponentă esenţială a programului în opera de înaintare a României i, de istorie naţională, bogaţi în rezultate pe toate

f
Dezvoltarea * materia cadrul necesar trecerii la o etapă superioară succeselor viitoare. Rolul principal în ¡
Roth

mod dialectic, cu o etapă determinantă pentru spiritualitatea noastra socialistă. Această etapă este jalonată de Plenara Comitetului Central al P.C.R.
moment de trecere în revistă a rezultatelor , în concordanță
A
socialiste a maselor este o corn pe drumul comunismului. Ultimii cinci ani planurile, au coincis, în i pentru cultura : . , л
din 3–5 noiembrie 1971 și de Congresul al Xl-lea, care a elaborat Programul României viitoare. Din această perspectivă, bogată în semnificații și posibilități, Congresul Educației Politice și al Culturii Socialiste constituie un i...
de pînă acum, dar și punctul de plecare pentru obținerea unor noi succese cu necesitățile obiective ale dezvoltării societății noastre contemporane.
Trebuie spus de la început că, în cadrul acestor necesități, cultura românească și-a asumat sarcini și responsabilități multiple legate de toate domeniile existenței sociale. Componentă de seamă a culturii noastre, arta plastică se prezintă, în acest moment, în fața partidului, a întregii națiuni socialiste, cu un bilanț sincer – și deosebit de pozitiv – marcat de numeroase realizări și acumulări, salutate și asimilate de publicul nostru, trepte de dezvoltare care adaugă zi de zi noi valori estetice tezaurului de artă românesc.
Conștienți de condițiile noi oferite artei în societatea noastră, artiștii plastici s-au dovedit receptivi la solicitările continue, permanente, ale vieții spirituale zilnice, dar și la cele prilejuite de numeroasele evenimente cu profundă rezonanță națională, ilustrînd, prin opera lor, problematica majoră a epocii, profundele transformări operate și idealurile nobile ce însuflețesc poporul nostru.
Analizată critic, arta noastră plastică atestă numeroase și îmbucurătoare cîștiguri pe planul orientării ideologice și teoretice, pe cel al atitudinilor și preocupărilor tematice, reflectate în calitatea lucrărilor și în mesajul lor. S-a adîncit înțelegerea și materializarea noțiunii de artă angajată, cu finalitate socială, militantă în esență și revoluționară, implicînd în egală măsură conștiința și responsabilitatea creatorilor și pe cea a publicului larg. Acest lucru se simte în ponderea acordată faptului de viață, element concret al inspirației, ridicat adeseori la dimensiuni epice, transfigurat în simboluri și metafore vizuale, capabile să influențeze în chip pozitiv privitorul, dornic de adevăr artistic accesibil.
S-a accentuat participarea artiștilor la realizarea epopeii naționale prin abordarea subiectului istoric, menit să glorifice trecutul și prezentul de luptă și muncă și să transmită generațiilor viitoare mesajul unor evenimente eroice, consemnate prin memoria artistică. Numeroasele expoziții care au ilustrat perioada 1971–1976 furnizează imaginea unui mare atelier artistic național. [. . .]
în aceste expoziții au fost prezentate compoziții cu teme majore ale figurilor proeminente din trecut și ale contemporanilor noștri, peisaje specifice pentru noul aspect al țării ca si pentru frumusețile ei permanente, lucrări cu conținut politic și mobilizator, – toate constituind argumente în favoarea unei dezvoltate conștiințe a

creatorilor și a necesității unei arte cu caracter educativ și mobilizator.
La aceste manifestări au fost expuse principalele ramuri de creație plastică— pictura, sculptura, grafica, artele decorative și scenografia — fiecare dovedindu-și de la an la an acumulările de idei și experiențe, marcînd pași însemnați pe drumul unei evoluții ascendente, caracterizată prin diversitate, spor de imaginație, meșteșug aprofundat și mai ales prin exprimarea unui fond umanist-socialist de amplă rezonanță. Au continuat să creeze opere de valoare națională venerații noștri maeștri — dintre care cităm pe Ion Jalea, Alexandru Ciucurencu, j — s-au conturat o serie de artiști nume cunoscute și dincolo de hotarele țării, —s-au -> care posedă astăzi mai
Corneliu Baba, Ion Irlmescu, Henri Catarg!, Gheza Vida, din generația de mijloc — peste 100 — i afirmat cu talent viguros șl forță rar întîlnltă numeroși artiști tineri, multe specialități în cadrul artelor plastice, putînd răspunde unor multiple utilizări în' viata culturală a României socialiste, Mulțl din aceștia lucrează în fabricile și combinatele Instalate, fiind creatori de prototipuri și modele de produse cu caracter artistic' sticlă, textile, mobilă etc,
O dezvoltare fără precedent a cunoscut în acești ani arta monumentală ■ -cu largă audiență șl importantă contribuție în educarea maselor. Au fost ridicate monumente închinate figurilor din Istoria patriei
dintre .
Deva) și « Ștefan cel Mare » do Mlrcea Ștefănescu (la Vaslui) 'sînt în Viteazul » de M. Buttinola (la Clu|-Napoca) și « Ștefan cel Mare » de E Bîrleanu fin 9 ** „„„ a„ur,r, „ renum|(, oanrenl de ara din
£Su<ea„).
recent
— ceramică,
— artă de for public
—i numeroase care « Decebal » de Ion Jalea (la curs de realizare « Mi hai
1
— a continuat impetuos, într-o întrecere neîntreruptă dintre toți
, artizani si lucrători din industria ușoară
în acești ultimi ani, ponderea prezenței artiștilor plastici în viata socială, ca
importantă deosebită socială cu caracter de masă se dovedesc a fi conferințele
.] în manifestările ținute s-au dezbătut probleme ale artei românești prin astfel de acțiuni s-a ur-paralel cu acțiunea de educare
ca: D. Cantemlr. M. Emlnescu, Aurel Vlaicu, Dosoftei etc. Au fost realizate ansambluri de seuIpturl-busturl cu caracter comemorativ (Blaj — Cîmpia Libertății) — sau cu rol decorativ-amblental, acestea din urmă pentru prima oară realizate în România —pe litoral sau în stațiuni de odihnă. Zeci de mozaicuri în piatră au fost așezate pe exterioarele unor clădiri recente —cele mai multe cu caracter cultural, destinate muncitorilor sau tineretului. Nu este lipsit de semnificație faptul că, în prezent, peste 100 de lucrări monumentale se află pe șantier,
Acțiunea de decorare a spațiilor publice — urbane sau rurale — a căpătat noi forme de realizare, în cadrul unei evoluții pozitive șl impetuoase a arhitecturii și urbanisticii noastre. De la an la an a crescut numărul taberelor, coloniilor și simpozioanelor de vară, în care artiștii plastici — unii cu mulți ani de experiență—lucrează mai multe săptămîni pe an, sprijiniți de Uniunea Artiștilor Plastici și de autoritățile locale, în scopul de a lăsa în localitățile respective

ansambluri de lucrări de artă — de la forme sculpturale în piatră sau ceramică la grupuri de pictură și lucrări grafice. Numele unora din aceste tabere și simpozioane __ca de exemplu Măgura-Buzău, Medgidia, Sighișoara ș.a, — au devenit cunoscute la scară națională și înscrise printre obiectivele de mare interes turistic pentru asigurarea valorilor estetice de factură ambientală. [. . .] Dezvoltarea artelor utilitare — grafica publicitară, afișul, designul, mica decorație de interior concretizată în obiecte de lemn, ceramică, tapiserie sticlă, textile și mobilier
factorii creatori și producători — artiști plastici sau din cooperația meșteșugărească. Rezultatele acestei curse pentru înfrumusețarea cotidianului se văd nu numai în vitrine, expoziții și magazine de prezentare, dar mai cu seamă în locuințele oamenilor muncii, în amenajarea interioară a acestora sau a întreprinderilor și instituțiilor. Pași înainte au marcat și alte genuri de creație artistică — de la ilustrația de carte la grafica de șevalet, de la scenografia de teatru la grafica de film și televiziune. Se dezvoltă într-un ritm accelerat toate ramurile de artă plastică ce răspund necesităților moderne de educație prin mijloace vizuale și care oferă posibilități de receptare imediată pentru marele nostru public. ... t și responsabilitatea lor în activitatea culturală a țării, au crescut în mod constant. [...] De o numeroase ținute în cuprinsul țării, la filiale și cenacluri, de către o seamă de membri ai secției de critică. [. . contemporane și ale moștenirii artistice naționale. Implicit, mărit o bună popularizare a creației artistice românești, civică și patriotică a publicului, prin intermediul artei.
Deopotrivă cu măsurile luate în vederea difuzării cunoștințelor artistice în masele largi — din întreprinderi și instituții de « educare a educatorilor », proces amplu de educare vizînd întărirea pregătirii ideologice, politice și estetice a tuturor membrilor. în acest sens s-au organizat dezbateri teoretice, s-au desfășurat cicluri complete de pregătire ideologică și estetică și s-a discutat, în adîncime, o multiplicitate de teme estetice contemporane la toate nivelurile de manifestare a vieții Uniunii noastre. La rîndul ei, secția de critică a adoptat și ea un plan intern de dezbateri ideologice pentru membrii Uniunii. în vederea atingerii acestui obiectiv — și anume, ridicarea nivelului de cunoștințe politico-ideologice și s-au expus, în perioada februarie-aprilie a.c., privind realizarea complexelor monumentale», «Grafica militantă» și «Arta de evocare istorică». Expunerile au fost urmate de discuții vizînd aprofundarea unor atari teme strict actuale. [. . .]
la nivelul întregii Uniuni s-a desfășurat o complexă activitate estetice ale membrilor Uniunii noastre — următoarele teme de bază: «Sarcini actuale
Concomitent cu măsurile luate, în vederea ridicării nivelului discuțiilor teoretice, în rindunle membrilor Uniunii, pe o treaptă înaltă, s-au luat o seamă de inițiative fructuoase ce urmăresc aprofundarea pregătirii ideologice a tineretului, în acest sens, în cadrul cenaclului s-au organizat discuții (cu ajutorul criticilor de artă) privind metodele de concretă analiza a temeiurilor Ideologice ale operei de artă șl căile de propășire a stilurilor artistice în patria noastră. Totodată s-au organizat expoziții tematice ale tinerilor și s-au luat măsuri pentru aprofundarea acestor acțiuni în cea de a doua parte a anului 1976 și în cuprinsul anului 1977.
Toate acțiunile desfășurate pînă în prezent și, în special, realizările dobîndite în perioada lanuarle-mal a.c. —etapă asupra căreia Insistăm

în raportul de față — demonstrează cu limpezime caracterul orientării activității Uniunii sub îndrumarea luminată a partidului nostru. Dar, în conturarea realizărilor obținute, se impune ca, în perioada ce va urma, asemenea acțiuni să capote dimensiuni mal ample șl mal aprofundate. [. . ,]

Evident, realizările șl proiectele noastre nu ne permit să uităm șl o seamă de lipsuri reale ce s-au înregistrat în ansamblul muncii Uniunii, S-au manifestat» adeseori, diverse neclarități

în ce privește înțelegerea exigențelor de exprimare în spirit de varietate stilistică a actului creator, ca și în orientarea estetică a unor acțiuni întreprinse, chiar dacă asemenea acțiuni urmăreau, adeseori, cu bună credință, realizări de certă calitate profesională. Chiar și unele dezbateri purtate în sînul obștei n-au avut întotdeauna sensul profund și real al discuțiilor de principiu ce trebuie să însuflețească actele noastre. în plus, precizăm că unele obiective din plan au fost realizate cu întîrziere, neținíndu-se întotdeauna seamă de însemnătatea majoră, pentru interesul patriei noastre, a caracterului ritmic al muncii.

Subliniem însă că obștea a avut puterea să remedieze la timp asemenea deficiențe. Aceasta s-a petrecut și în sprijinul ideii de a se încuraja, pe toate căile, tendințele de tratare, în sensuri variate și multiple, a stilurilor de creație artistică și în vederea asigurării coeziunii active și principiale a membrilor Uniunii.

Față de tot ceea ce am expus pînă aici se impune, în concluzie, să reafirmăm clar poziția activă a breslei noastre, ca un act de mărturisire a crezului nostru patriotic socialist.

Artiștii plastici se angajează să contribuie la construcția societății socialiste multilateral dezvoltate, aceasta constituind o preocupare de esență pentru toți creatorii, cu consecințe în elaborarea și popularizarea celor mai valoroase opere — necesare membrilor societății noastre, necesare conștiinței de noi înșine.

Trebuie să elaborăm opere, monumente, produse estetice curente care să fixeze pentru memoria colectivă a oamenilor grandioasa epopee a luptelor eroice pentru libertate, independență și suveranitate, pentru menținerea ființei naționale, pentru o perspectivă demnă și fericită de viitor sub steagul partidului. Momentele de dramatic eroism și de semnificativă înțelepciune istorică din trecutul și prezentul patriei, marile personalități ale istoriei și culturii noastre, vor trebui să stea pe primul plan al atenției artiștilor. Prezența noastră, tot mai vie și activă în public, va trebui să fie neîntreruptă. Avem datoria să întîmpinăm publicul și la locurile de muncă, în fabrici, uzine și șantiere, din întreaga țară și din Capitală. Putem fi eroici după modelul marilor luptători revoluționari pe care îi proslăvim în opere, putem fi pilde vii de ardentă vocație politică și civică, făcînd nu numai fapte, ci și opere, demne de prezentul României socialiste. Cum opera de artă este pură energie psihică acumulată și fixată în material obiectiv, propus peste timp spre reactualizare unor conștiințe receptive viitoare, necunoscute autorilor — nu ne putem exprima mai bine și mai deplin dragostea față de oameni decît închinîndu-ne viața realizării unor opere demne de marea tradiție de artă a acestei țări, capabile să-i ridice prestigiul în rîndul celorlalte popoare ale lumii. în preajma centenarului independenței de stat a României, arta noastră va ști să-și facă auzită vocea consonantă cu a întregului nostru popor,

angajat^eroic sub steagul aducător de pace și de progres al partidului, în splendida încleștare către eforturi constructive superioare.
Vom continua să dăm chip acestor mari și înalte eforturi constructive, în expozițiile programate în cincinalul în care am pășit, să oglindim în toate manifestările noastre omul nou, constructorul socialismului și al comunismului de mîine, să înfățișăm publicului glorioasa epopee națională, în imagini strîns legate de aniversările ce ne așteaptă în anii următori, să-i elaborăm arta monumentală cu care trebuie dotat întreg teritoriul țării.
Vom spori eforturile noastre pentru a difuza creația artistică în toate straturile societății și în locurile de muncă unde se solicită prezența lucrării de artă: în fabrici, uzine, instituții de cultură, cămine culturale sătești, cartiere și spații noi, în orașele ce se construiesc sau se sistematizează. Concomitent, procesul de integrare a artiștilor plastici în viața noastră socială va fi urmărit cu tenacitate, atît pentru a putea răspunde principalelor sarcini ce ne revin în acțiunea de înfrumusețare a vieții noi, cît și pentru a utiliza întreaga forță de muncă, întreaga capacitate și experiență a membrilor Uniunii. Un rol important îl va deține, deci, colaborarea noastră cu industria.
în scopul pătrunderii fenomenului artistic contemporan — cu toată bogăția sa tematică — în cele mai diverse categorii de public, vom încuraja cele mai valoroase modalități de expresie spirituală ce se disting prin limpezimea și căldura lor convingătoare, dar și cele mai adecvate soluții funcționale.
Colaborarea noastră cu toți factorii de răspundere culturală ca și cu industria producătoare de bunuri de consum, cu comerțul socialist, cu întreprinderile și instituțiile din întreaga țară, se va amplifica de la an la an, dialogul început continuînd în spiritul principiilor Partidului, pe linia Programului măreț de înfăptuire, la care sîntem chemați să ne aducem contribuția. Viața de breaslă a artiștilor plastici se va îmbogăți prin noi preocupări, noi acțiuni și manifestări, care comportă un strîns contact de lucru, dezbateri și analize, pe fondul unui climat sănătos — în care etica socialistă să fie continuu prezentă.
Marea familie a artiștilor plastici se va afirma în viitor monolitică și puternică, gata de noi realizări, strîns unită sub steagul glorios al Partidului, care ne călăuzește țara către noi culmi de civilizație.
Ca și conceptul de realism, conceptul de pictură Istorică, sau rnai corect spus pictură de istorie, a suferit în a doua jumătate asecolului nostru o mutație, în accepția clasică, stabilită prin tradiție, această pictură presupune ilustrarea unul eveniment, reprezentarea lui printr-o imagine narativă șl descriptivă ; funcțional, ea constituie echivalentul plastic al unui reportaj sau al unei cronici omagiale, în care simbolul și alegoria, cînd nu chiar realitatea nudă, sînt chemate să joace conceptual un rol ; într-un fel sau altul, avem așadar de-a face cu un discurs vizual,
Evident, din clipa în care au apărut fotografia, cinematograful, presa ilustrată și televiziunea, adică mijloace tehnice și practice net superioare de consemnare, propagare și popularizare a evenimentului, a faptului istoric, acest discurs,s-a văzut concurat în însăși esența lui. Pe planul formei plastice a comunicării, el a fost tot mai puternic împins spre ceea ce îl putea opune, ca modalitate specifică, factorilor de concurență amintiți. Mutația propriu-zisă s-a produs însă de-abia în momentul în care discursul a fost înlocuit printr-un sistem, adesea anti-narativ și anti-descriptiv, de semnale de rapel în care reprezentarea acordă prioritate expresiei, Goya, Delacroix, Courbet (în

măsura în care, printr-o extindere a conceptului tradițional, îmi iau libertatea să consider O înmormîntare la țară nu pur și simplu pictură de gen, ci și pictură de istorie), sînt în secolul al XlX-lea ultimii mari reprezentanți și totodată inovatori ai unui gen pe care veacul următor l-a modificat radical în toate resorturile sale. Și este probabil ca în această modificare aportul unor pictori ca Orozco, Rivera, Siqueiros, Portinari, Guttuso și Picasso (am citat numai culmile) să nu însemne decît o treaptă intermediară. La ei, prevalența expresivului asupra narației (acolo unde narația mai intervine) este manifestă. Dar viziunea lor aparține deja unei etape trecute ; ne despart de ea aproape patru decenii. Trebuie să nu scăpăm din vedere că de fapt mutația despre care vorbim îmbrățișează cîmpul mult mai larg al picturii în ansamblul ei și că pictura de istorie se situează aici alături de pictura de gen, de portret, peisaj și natură moartă, care au suferit și ele răsturnări substanțiale pe planul limbajului și expresiei. Decît că, într-un fel, prin întinderea registrului tematic care, în anumite situații poate include și celelalte genuri, pictura de istorie reprezintă, din punct de vedere problematic, domeniul de afirmare cel mai complet și chiar cel mai complex. Că astăzi acest domeniu se vede adesea contestat în virtutea factorilor propagatori de imagine amintiți la început, nu-i reduce cîtuși de puțin complexitatea, ci numai o situează pe un alt teren al discuției, într-adevăr, încă nu se poate vorbi despre o cristalizare a conceptului contemporan de pictură istorică. Sîntem martorii a felurite tendințe destul de divergente în cîmpul acestei picturi. Atît de divergente uneori, încît mulți se întreabă dacă este efectiv vorba de pictură de istorie, și dacă ea mai ramine posibilă. Răspunsul la o astfel de întrebare nu-l pot da decît pictorii. De fapt, într-un fel l-au și dat, chiar dacă concretizarea luì implică adesea modalități numai provizorii, pe care timpul le va amenda: aproape că la noi nu a existat în ultimii 30 de ani expoziție colectivă mai importantă, unde măcar o încercare de pictură istorică să nu-și fi găsit locul. Și este instructiv de urmărit care sînt în prezent soluțiile cele mai semnificative pentru gîndirea picturală a artiștilor noștri, în strădania lor de a realiza acea fuziune absolut necesară între cerințele comenzii sociale și imperativele actului creator. Adăugindu-se unor manifestări tematice mai vechi, pe care le-am cercetat la vremea lor, recenta expoziție a lui Virgil Almășanu, din sala Dalles, a constituit în această privință un prilej de reflecție, raportul artă-educație, prin excelență propriu picturii de istorie, fiind poate primul care se impune, într-o nouă lumină, atenției. Pictura de istorie nu poate fi despărțită de rolul ei educativ, căci însăși alegerea unei teme istorice ca pretext pictural implică o dublă finalitate, artistică și rememorativa. Ceea ce exaltă pictorul cînd realizează un peisaj sau o natură moartă nu se confundă, ca substanță a imaginii, cu ceea ce exaltă el ca artist inspirat de un eveniment istoric. De fiecare dată, deși planul estetic rămîne calitativ același, Implicațiile care îl transcend sau pe care le transcende vizează alte resorturi ale afectivității
U-Г
ne» a
■vpre^ ptivă l I unui obolul emate
altul»
►grafìa» ч adică, ite de
eveпь i văzut >lastìce tmpìns ecifică, ropriu-Ӈ care adesea e rapel
arerei» n care» ial » îmi io țard tură de u mari ш gen dìcal in
această Rivera, im citat là i n terasa p гa ne) este iei etape decenii,

mutația nuit mai le istorie portret, e răstur-xpresiei, igistrului include prezintă, eniul de complex, contestat ï amintiți exi tatea, discuției, o crista-i istorică, de diver-ivergente ică este :ă ea mai întrebare n fel l-au că adesea pul le va în ultimii ntă, unde i nu-și fi care sînt ze pentru strădania sară între le actului tematice emea lor, i, din sala un prilej excelență te primul tenției. á de rolul ne istorice e, artistică lorul cînd nu se conce exaltă storie, De e calitativ pe care le afectivității
~—- · F- ·

și gîndirii, deosebirea repercutîndu-se asupra rigorii de comunicare, mesajul unui tablou de istorie fiind mai complex și adresa lui mai precisă.
Ceea ce însă numim astăzi educație prin artă., și mai ales ceea ce trebuie să se înțeleagă prin educație civică, nu se mai pune în termenii ilustrativi ai gîndirii de la 1848, exprimată de un Lecca, Rosenthal sau Aman, căci — așa cum am arătat și altădată — resorturile elaborării artistice contemporane s-au modificat, ca și, în bună parte, receptivitatea publicului, Astăzi educația artistică (adică în materie de artă) și educația prin artă (adică în materie de altceva decît arta propriu-zisă, dar folosind-o ca mijloc) impun de cele mai multe ori un sistem de comunicare capabil să evite confuzia care favoriza odinioară substituirea, într-un tablou, a limbajului pictural cu cel literar. Această necesitate, pe care artistul contemporan o resimte organic, nu numai conceptual, a atras după sine, la capătul unei experiențe colective și formații de un secol, obligația de a sublinia caracterul de unicitate, specifică, a elementelor de limbaj pictural.
S-a ajuns astfel la un paralelism de semnificații care, spre a nu apărea derutant, trebuie receptat în spiritul determinantelor lui social-istorice și al intenționalității sale de principiu. Dacă în educația despre care vorbim nu includem și această finalitate, ea (educația) devine inoperantă fie pe unul, fie pe celălalt din planurile enunțate ; cu alte cuvinte, opera nu se concretizează în acea necesară și mult dorită unitate dintre estetic și civic, lata de ce, referindu-mă aici la rolul educativ al artei, în speță al picturii de istorie, am în vedere în egală măsură educația artistului și aceea a publicului.
De pe această poziție cred că trebuie analizate modalitățile contemporane ale unui gen prin excelență problematic (adică plin de probleme) în complexitatea obiectivelor sale și pictura lui Virgil Almășanu ne oferă un foarte instructiv itinerar. Am în vedere mai ales lucrări ca Epos legendar I, II și /// și Proiectul de decorație murală pentru Teatrul Național din București. Față de ceea ce ne-a obișnuit în trecut pictura istorică, raportul dintre subiect și imagine apare aici radical modificat. De fapt este impropriu să recurgem la o astfel de noțiune, căci în aceste opere nu există subiect; în orice caz nu așa cum l-ar fi înțeles odinioară tradiția. După cum nu există anecdotă, investigație psihologică, insistențe pe formă de ordin descriptiv, adică tot atîtea elemente care definesc profilul vechii picturi de istorie. Ce există totuși, dat fiind că recunoaștem un conglomerat figurativ, cu sugestii de tensiune dramatică și cu expresii care dau viață unor atribute de caracter, ba percepem chiar și aluzii la evenimente istorice concrete? Avem de-a face în primul rînd cu un [apt de pictură, corelat mental și sensibil cu ideea evenimentului istoric căruia i se vrea dedicat. Numai după ce acest fapt este înțeles în structura lui intrinsecă — raportat la locul, momentul și condiția sa sociaJ-istorică, cu luarea în considerație a mutației amintite la

început — putem deveni receptivi la gîndirea care leagă imaginea de eveniment și pricepe dublul mesaj al artistului: plastic și moral. Evident, această gîndire se servește adesea de simboluri, dar problema în fața căreia se află spectatorul nu este a identificării lor (destul de ușoară), ci a principiilor aflate la baza modalităților specifice de limbaj și expresie, principii care sintetizează experiența ultimului veac și care, cum am arătat, au adus în planul picturii de istorie soluții substanțial diferite de cele cu care ne-a obișnuit tradiția; ceea ce însă nu înseamnă că nu există și elemente de continuitate; dar ele se manifestă într-un context atît de puțin familiar, încît adesea prezența lor ne scapă. Nu are rost să întîrziu încă o dată asupra unui adevăr intrat de mult în conștiința contemporaneității : însemnătatea majoră pe care în valorizarea tabloului îl constituie linia, culoarea, tonul, și raportul dintre ele, precum și soluțiile de ritm, construcție și compoziție. Manifestîndu-se ca o necesitate istorică impusă printre altele de abuzul în imagine al factorilor literaturizanți, aproape toată gîndirea artistică din ultimii 100 de ani a tins progresiv la autonomi' zarea și purificarea valorilor plastice. încă în 1868, Manet, cu Execuția împăratului Maximii tan, a împins toarte departe această gîndire. E instructiv să notăm că artistul ·— așa cum s-a demonstrat nu de mult pe bază de documente și de versiuni picturale pregătitoare a fost foarte preocupat de implicația

>ra rigorii I
te istorie I
à. i
π artă, și i
n educație I
st rat ivi \м I
Kosentbal I
i^t.àditü —* B
►rane $xu |
& publiai- i
materie de |
materie de |
osind-o ca I
sistem de |
x favoriza I
limbajului I
e, pe care I
nu numai I
unei expe- |
I, obligația I
specifică» a ¡

ficații. care, receptat in >rice și al în educația tă finalitate, anul, fie. pe te cuvinte, sara și mult lată de ce» tei, in speță jgall măsură M.

uie analizate Ì gen prin í probleme) pictura lui e i nstrurctiv rări ca Eozs >roție murală Față de ceea ■id, raportul cal modificat. » la o astfel astă subiect ;

>1*

L, investigație iîn descriptiv, nesc profilul tuși» dat fiind iv. cu sugestii sare dau viața îpem chiar și ! *| Avem de-a cturd. corelat intui ui istoric I L ce acest fapt

— raportat soci al -i sto ri că* â amintite Ir gîndirea care

>ri re pe dublul

te adesea de . se află specța-tul de ușoară), ¿ților specifice re sintetizează n am arătat, au uții substanțial tradìVa î ceea i elemente de -un context at<t ița lor ne scapă pra unui adevăr emporaneității :
•17area tabloului raportul dintre construcție Ș· •cesitate istorică vagine a‘ factor*· îndirea artistică siv la autooomi-e, Încă în 1ê€S, imihon, a împins E instructiv să imonstrat nu de ersiuni picturale pat de implicai ia
riч/oiф/ç ltitt.lhllln Hiijnihl pifìt/U trillili Nlì|tOfH)l Uni
Λ
reală a evenimentului și a căutat cu scrupulozitate, asupra lut. El
s
Í
■

û;
S
i-U
i ?
«">*·
•Z

N
s

·■' ?*
s
sá se informeze, nu s-a situat eu indiferență față de subiectul istoric ales și nu l-a tratat cu dezinvoltura unui simplu pretext. Cu toate acestea, cînd contempli tabloul rămîi cu impresia că înalta poetica a culorii se afirmă aici oarecum distinct de implicațiile psihologice ale dramei și că asiști mai curînd la o confruntare între niște entități plastice pure, decît între niște personaje tragice: nici plutonul de execuție nu trezește cu adevărat oroare, nici victima compătimire, ceea ce nu se poate afirma în cazul lui Goya sau al lui Picasso. Există în demersul autonomizării valorilor plastice un pericol de clorotizare, de epurare involuntară a imaginii de valențele afective proprii conflictului uman. Expresia absolută și deliberată a acestei tendințe este abstracționismul și dacă, după mai mult de o jumătate de veac de existență, estetica lui se dovedește astăzi destul de perimată, faptul își are explicația și în excesul de autonomizare semnalat. în decursul timpului, Almășanu — prin incursiunile sale în cîmpul picturii abstracte — s-a dovedit nu odată sensibil la jocul rafinat al valorilor plastice pure. Cunoscîndu-le limita, căutările sale s-au afirmat paralel și în alte direcții. Problematica unei picturi ca aceea prezentată la Dalles — unde fie și numai aluzia, cînd nu chiar trimiterea directă la evenimentul istoric este respectată — i-a impuso punere în acord a tendinței de autonomizare a valorilor plastice cu necesitatea obiectivă a subordonării la temă. De unde apelul la elocvența liniei și la expresivitatea — extinsă uneori pînă la grotesc — a formei, care contrabalansează brutal, dar cu un admirabil efect,

rafinamentul și suavitatea culorii. Rezultatul se traduce printr-o polivalență a expresiei imaginii.
Ce presupune în fond această polivalență? Ea exprimă în primul rînd dubla finalitate a tabloului: o dată ca realitate picturală și o dată ca angajare — atît a artistului cîtși a publicului —față de eveniment. Ceea ce ca imagine se prezintă logic și unitar, alcătuind plastic o comunitate, ca narație se prezintă discontinuu și izolat, risipit în frînturi de text subînțeles, pentru că artistul își exprimă, cu puține excepții, ideile picturale independent de suportul lor literar. Cele două logici, a ordinii plastice și a ordinii literare, nu numai că nu se suprapun, dar ultima se diferențiază față de propria ei modalitate din trecut întocmai cum, de pildă, o poezie de Ion Barbu se deosebește de una de George Coșbuc. Pictorul își proiectează pe pînză afectele și percepțiile, el imaginează culori, forme, materii, obiecte, figuri umane, ni le'comunîcă, ne informează asupra lor, dar nu le înlănțuie într-o acțiune coerentă, într-un subiect. Subiectul — ca să mă exprim convențional, căci am văzut că nu poate fi vorba de subiect — sînt dramatismul sau entuziasmul mulțimii, prezența eroului legendar în mijlocul ei, totul tradus printr-un complex de idei și de semne aparținînd unei convenții noi, semne pe care firește că spectatorul le parcurge succesiv, care acționează însă simultan în cîmpul tabloului, iar nu conform unei desfășurări în timp, implicate de eveniment.
Pictorul nu ne relatează nimic, ci numai ne semnifică, de obicei într-un stil foarte concis și eliptic, așa cum niște propozițiuni ne fac cunoscută o realitate, dispensîndu-se de predicat. Ne sînt date ca suficiente cîteva culori și obiecte-simbol : cenușiu pentru cer sau metal : roșu pentru foc sau sînge etc.
în tablouri ca Epos legendar 1,11 șî UI unde recunoaștem chipul lui Mihai Viteazul, sau în compozițiile în care apare Nicolae Bălcescu, personajele, prin simpla lor prezență, joacă și ele un rol simbolic, ele ilustrează de fapt o idee pe care celelalte personaje — ale căror chipuri rămîn anonime dar pe care, întocmai ca pe grimele unor măști, putem citi semnele lapidare ale avîntului și emoției — sînt chemate s-o exalte. Cu alte cuvinte istoria nu mai e văzută în ipostazele ei de acțiune» ci contemplată în generalitatea ei semnificat oare de epos, generalitate exprimată prin persoana eroului înconjurat de mulțime.
Virgil Almășanu ne propune o anumită viziune picturală a istoriei, Rămîn desigur posibile și altele, nu mai puțin contemporane în specificul lor. Ceea ce se desprinde însă ca exemplar la artist este in primul rînd capacitatea pe care a dovedit-o de a întruni în expresia contemporaneității atît soluția unor probleme de ordin plastic cît și imperativele istorice ale conștiinței naționale. RADU BOGDAN

reală a evenimentului și a căutat să se informeze, cu scrupulozitate, asupra lui. El nu s-a situat cu indiferență față de subiectul istoric ales și nu l-a tratat cu dezinvoltura unui simplu pretext. Cu toate acestea, cînd contempli tabloul rămîi cu impresia că înalta poetică a culorii se afirmă aici oarecum distinct de implicațiile psihologice ale dramei și că asiști mai curînd la o confruntare între niște entități

plastice pure, decît între niște personaje tragice: nici plutonul de execuție nu trezește cu adevărat oroare, nici victima compătimire, ceea ce nu se poate afirma în cazul lui Go/a sau al lui Picasso. Există în demersul autonomizării valorilor plastice un pericol de clorotizare, de epurare involuntară a imaginii de valențele afective proprii conflictului uman. Expresia absolută și deliberată a acestei tendințe este abstracționismul și dacă, după mai mult de o jumătate de veac de existență, estetica lui se dovedește astăzi destul de perimată, faptul își are explicația și în excesul de autonomizare semnalat. în decursul timpului, Almășanu — prin incursiunile sale în cîmpul picturii abstracte — s-a dovedit nu odată sensibil la jocul rafinat al valorilor plastice pure. Cunoscîndu-le limita, căutările sale s-au afirmat paralel și în alte direcții. Problematica unei picturi ca aceea prezentată la Dalles — unde fie și numai aluzia, cînd nu chiar trimiterea directă la evenimentul istoric este respectată — i-a impuso punere în acord a tendinței de autonomizare a valorilor plastice cu necesitatea obiectivă a subordonării la temă. De unde apelul la elocvența liniei și la expresivitatea — extinsă uneori pînă la grotesc — a formei, care contrabalansează brutal, dar cu un admirabil efect, rafinamentul și suavitatea culorii. Rezultatul se traduce printr-o polivalență a expresiei imaginii.
Ce presupune în fond această polivalență? Ea exprimă în primul rînd dubla finalitate a tabloului: o dată ca realitate picturală și o dată ca angajare — atît a artistului cît și a publicului —față de eveniment. Ceea ce ca imagine se prezintă logic și unitar, alcătuind plastic o comunitate, ca narație se prezintă discontinuu și izolat, risipit în frînturi de text subînțeles, pentru că artistul își exprimă, cu puține excepții, ideile picturale independent de suportul lor literar. Cele două logici, a ordinii plastice și a ordinii literare, nu numai că nu se suprapun, dar ultima se diferențiază față de propria ei modalitate din trecut întocmai cum, de pildă, o poezie de Ion Barbu se deosebește de una de George Coșbuc. Pictorul își proiectează pe pînză afectele și percepțiile, el imaginează culori, forme, materii, obiecte, figuri umane, ni le'comunică, ne informează asupra lor, dar nu le înlănțuie într-o acțiune coerentă, într-un subiect. Subiectul — ca să mă exprim convențional, căci am văzut că nu poate fi vorba de subiect — sînt dramatismul sau entuziasmul mulțimii, prezența eroului legendar în mijlocul ei, totul tradus printr-un complex de idei și de semne aparținînd unei convenții noi, semne pe care firește că spectatorul le parcurge succesiv, care acționează însă simultan în cîmpul tabloului, iar nu conform unei desfășurări în timp, implicate de eveniment. Pictorul nu ne relatează nimic, ci numai ne semnifică, de obicei într-un stil foarte concis și eliptic, așa cum niște propozițiuni ne fac cunoscută o realitate, dispensîndu-se de predicat. Ne sînt date ca suficiente cîteva culori și obiecte-simbol : cenușiu pentru cer sau metal ; roșu pentru foc sau sînge etc.
în tablouri ca Epos legendar IJI și /// unde recunoaștem chipul lui Mihai Viteazul, sau în compozițiile în care apare Nicolae Bălcescu, personajele, prin simpla lor prezență, joacă și ele un rol simbolic, ele ilustrează de fapt o idee pe care celelalte personaje — ale căror chipuri rămîn anonime dar pe care, întocmai ca pe grimele unor măști, putem citi semnele lapidare ale avîntului și emoției — sînt chemate s-o exalte. Cu alte cuvinte istoria nu mai e văzută în ipostazele ei de acțiune, ci contemplată în generalitatea ei semnificat oare de epos, generalitate exprimată prin persoana eroului înconjurat de mulțime.

Virgil Almășanu ne propune o anumită viziune picturală a istoriei. Rămîn desigur posibile și altele, nu mai puțin contemporane în specificul lor. Ceea ce se desprinde însă ca exemplar la artist este în primul rînd capacitatea pe care a dovedit-o de a întruni în expresia contemporaneității atît soluția unor probleme de ordin plastic cît și imperativele Istorice ale conștiinței naționale. RADU BOGDAN

uì
S e
e ü
и
Λ
U
и
poet», Jar ca întïmplàtor ! Și t
Iii nu incticacc
dă
in
s-a
or
mental, i
cum făceau semănătoriștii
cative ale istoriei ne gîndim bine, este un gest care intră, și cl, în
aria aceasta
care i
tot un gest eroic; el este eroul unei civili-
de preocupări, c
î . tf?*
imă
viser za
lori, nică.
i. nu sau
tea nță
noaș-íle în prin bolit.
>utem - 5înt mai «
ziune Itele,
к de noi, curge mpul timp, itează m stil jțîunî
ace istic nuu itru leile Lele are, ren-
u
spunea nS I mh
• F
li* ÌíD|^м~вл, -I '■ '"ЯЬ ёгчЫв I^IиКГ-I ** " ■ V"'" ' I I Z
'"йГГ'i’a 1V ' ÌF ¿
ЯV IгЯЯИЯ ·β. ^ЯИи wV ЯгIЯ ЯV WrWP
àttfe MÉL tti .МйгЬшмі MI^MMHIк

Λ ? · « .
comentează,
și pentru
■ ■ x ’ЛГ

u maraz·
cuvînt
•nie
lață de ai
această pregnanță care ase
cusían cu

coastă directitate absolută, fată de . muie geniilíjbtan-
natura în totalitatea ei, — unde n-au sens, rămîn parazitare, sărmanele astuții analitice. Și în același timp totul este prea puțin cînd este vorba de imensa datorie De
r -care o avem noi
acumulată
I lului Noz
Puterea geniului caœ, la contactul lui Brâncuși, se transmite cu o d o pregnanță extraordinare, ră jgjbcației profund
.candoare, pe care îl face scu'ptc deja morti cînd nu mai sînte
înseamnă că trebuie să ne p unei curajoase, aș spune,' candori,/:
înbfața frumusețd, Jn tat I
In acest sens nu are — mese d:
față de el, noi, oamenii acestei colectivități românești. Vorbim în ultima vreme foarte mult despre problemele epopeii istorice, despre încadrările; semnificative ale istoriei noastre Г. . Ί. Dar dacă
3* “*■ ’ > .   .и   im v -*
Í
LJ   - —
gestul calm al lui Brâncuși noimă să cîntărim cu o balanță

la lumină ca s-o confrunte
blcme ale veacului. Nu să suspine senti-romantic, după aceste frumuseți, . 1 *n epoca lui, momentul cînd Brâncuși pleca la Paris, să set așeze în perspectiva unor iЛИ nostìfgO. II   . ЫйШевс» Йк
cèdent la noi, al||uiiel confruntàrHìa^pi aceri» date și ÍnOTí
meno

‘au

3:
(' ’J

U η
■jpind spre puritate, tinzînd era conștient totuși de * ·
această elaborare spa-
ȘiBSiL' Ь-ИII ții absolute;
'   1 ii ural
1 1 ■ . i' ■·.i
nu numai do li mismului. pe ca rest de autoritat
O
de cadavre Л — c
însăși problema inerentei finitudini pe care o comporta sculptura, fața de absolutul pe care îl poartă în el artistul. Dar nu abdică, cum vor face alti iluștri
♦

contení porani de pildă, cu antipod, pictor foarte
(1 η
erou al negației. Pornise ca un interesant, după cum știți, se pictură, ca fapt fizic, ca fapt obosește iremediabil mecanica aceasta
public care ' sau pe an ! ca un alchi-fel de pariu

>
porturilor dintre artist și un cere de la el un tablou pe lună Caută mereu altceva, trudește mist obsedat de neant, la un caro caută transparența sticlei
firului de plumb, și care, de fapt înseamnă
mente, istoric limitată; dar un refu gestului de и țuce propriu artistului. Și este loarte interesant că această care rezumă cazul straniu al lui << La mariée mise à nu .« un retard » — și explica cuvin tul fel de afinitate mallarmeană : îi un cuvînt poetic bine găsit < în sticlă »

Ne intere
a fost român și a" s: este primul român car artistice a globului, c momentul în care este România, reprezintă ; Este sau nu Brâncuși să-l putem purta cu continuare, în viitori' blema pe care ne-o Vreau să mulțumesc statului, care a făcut Brâncuși la 100 de. 2
vínd
rînd,
oa menu ли aeree
-i

ì Ì
Г I viWiJL I 11 Ei 3

at Ña 1} U ulf Li vi L

L> и C и Г! a
in
y
la în
î И
i
cum spunea ion Condfescu. ar ' rec" : cel mult creatorul unor busturi c.m secce' — de comandă ; dar în
ioc in a d i c â :
Vreau să pun o problema ' dacá absolut miraculos faptul că lor ja r I τ
c i r r τ ru Г r, -, Г τ этki 1I0Г1Э iи: r, τ Г ' “ i

real, pentru generalizările pe le-a făcut si Paul Klee in scrierile ă popoarele nefericite fac abstractă ?
iu pornit, în istoria culturii, de că popoarele arabe s-au mulțumit, abstractului fizioplastic, doar cu ara-bescui, care nu înseamnă altceva decît procesarea itinerari и I ui lor infinit de nomazi, intr-υη plan unic, care este planul deșertu-cîmpia interminabilă unde arabul își poate îndruma la răsărit, la apus, la miazăzi sau ia miazănoapte, sau în direcțiile intermediare, ori de cîte ori are chef, calul său — pe El Zorab — și în felul acesta urmele calului pe nisip îi dau, ca și altor popoare de peregrini nomazi, ideea arabescului, cu care să-și împodobească fie șeile de cai fie veșmintele. Dar este oare același tip de abstractizare, tipul nostru de abstractizare, cel pe care îl găsim și la Brâncuși, sau este vorba de altceva?
Ètte «orba la Brâncuși cu adevărat de o artă a ¡nconfortului existențial?
Dan Hăulică a formulat adineauri o foarte cană observație — de altfel au formulat-o mai mulți gînditori — in legătură cu această o temare vitală, cu această adecvare și înșuru-■t'- . a lui Brâncuși întru ființă, arta lui nefimd o orob ernia strict estetică, ci un răspuns c/secciai, una de expresie a sentimentului funciar al vieții, a tipului de rezolvare a problemei ontologice, pe care fiecare gînditor, Ee teoretician, fie artist, nu poate să nu și-o pună, Trebuie să și-o pună. Cum se rezolvă e/'Stența la români a încercat Constantin Doma să ne explice de curînd, într-o
Piotin emană niște inteligibili—în filosofia plătoniciană tîrzie se vorbește, în' secolul III al erei noastre, la Piolín, de «emanație»), iar artistul, prin întoarcerea gîndirii asupra ei însăși, în sine, printr-un act deci de pur intelectualism poate
surprinde acest substrat arhetipal, îl poate reidentifică dedesubtul acestui aspect sensibil, al vizualului și al tactilului comun, pictînd și sculptînd.
Èi bine, aceasta este operația pe care cred că trebuie să accentuăm că a făcut-o si arta noastră populară și că a făcut-o și Brâncuși. Este vorba de a o reconstitui, această zonă a arhetipurilor ideale, într-o lume a unui biologic care se lasă pipăit, care se lasă mirosit, care se lasă gustat, văzut și auzit, și care se lasă în același timp măsurat cu simțul nostru motrice și testat cu simțul nostru termo-calonc, cu șapte si nu cu cinci simțuri; este vorba de posibilitatea artistului de a regăsi dinlăuntrul lui, cu al nu știu cîtelea simț, cu o intuiție care poate să le cuprindă pe toace sau să le excludă pe toace, și care vine direct din această funcțiune cognitivă a vizualului, de a regăsi această realitate funciară a lumilor care sînt consubstanțiale: lumea inteligibilului, lumea sensibilului, lumea materială și lumea spiritului care reflectă această materialitate.
Nu socotiți că sînt vorbe goale atunci cînd auziți pe cineva spunînd că, chiar la aceia dintre marii artiști români care n-au ajuns să stilizeze formele pînă la gradul suprem al abstractizării, la acei care nu fac artă abstractă propriu-zisă, așa cum s-a spus de atîtea ori despre Brâncușl, chiar și la acei artiști dintre români se vede acest tip de gîndire, al arhetipurilor, și se vede lucrul acesta mai întîi prin străduința artiștilor români care și-au consumat clasicismul odată cu etapa romantică în secolul al 19-lea. Pe vremea cînd la Paris se

consumase de mult clasicismul, la noi se acceptau deopotrivă valur ile tîrzii, provinciale, ale unui romantism de sorginte pariziană, odată cu unitatea clasicității, care nu fusese ¡zvonita.
гп η i t,
unde co ajunseseră mai tîrziu, Гη pro care era pe vremea aceea pe care n-a uitat-o cir a — așa cum s-a rnai spus ac l-a ajutat, cu care a ținut ccc dotat-o cu monumentele m

Medrea își regăsește clasic : dintre cei mai dotați scuipto lui, și căruia trebuie să-, a omagiu post-mortem, mâesto de curînd decedat, a fost ace interbelici a demonstrat cá a г h i tect u ră, pe o lime de pi hildebrandtiană, ca la Adolf Spuneam că nu este întîmplato' istoriei culturale l-a făcut o

nu aicr, s-a ?. găsi comanditarul care să-, ccc cea c comandă de artă nouă pentru un oc o.o Rugâciunea de la Buzău, creata A c’ s în 1907, deși a fost impostata m sitj a “ : In această îndrumare a lui Bcncusi cao început se face simțită пита, ca un ’e'

continuă abstractizând mereu те descoperirea lumilor m:e. g b ’e celor sensibile, pînă ¡a disoarc. a similitudinii formelor cu așez vizual al concretului, esco nume· o sau este cumva un destin? storie
Avem de c< sărac, agrar, s-a spus atica

ui
•'Z □ .C-ç ■

dm dimensiunile p; m c

* -
<
ț IH

tí

v /
KV

. й к мм iЬепмМи ·β,Λ «· AMar ieœrtthr «i pteae, fie a «m «nbM. <1 c*
КшйА ’ · t·® ' M ite Мши*
îâJ WH ■ мшайм i I , I

I <i

' (I

1 \ V ’ ,

de <

a poi
I
M
? in
' 4 Lì
L (
C3
• ·<

iMk etf IntaMcfe _
111 n и a m c η
* Γ? ' TL. *.
r b m d π e a s c a a r c o >1 Í .‘7· ' a reci r o m a n c s t l
: u a m ,
spuneam -us-o, acea
si Brâncuși este tendința; mai la
IMtM Marte. i* car» мA

nescu ca pornește cm
a pricepe această lecție a lui nu sculptînd coloana infinită in
a a încercam
Brâncuși, și cașcaval sau în brînză de Brăila sau de Penteleu, cum ne
demonstra cineva că sc întîmplă în unele cazuri la noi, nici făcînd din
Coloana simbol al fabricii « Mistrețul »!
neze pe Brâncuși, sau să cuși c’est l'École de Pan punde : — Da,
Brâncuși c dar nu pentru că cl a pri Paris·,; ci
pentru
dût

infinită un

- Ci încercînd.să pricepem de ce aceasta schemăf dc organizare s-a constituit așa cum s-a constituit, — și cîțiva dintre noi au încercat să o'J iaca încă de la colocviul Brâncuși din 1967. unde această mitologie a folclorului plastic· decorativ și literar, combinate, care se recunoaște în formula lui Brâncuși, a început să fie desprinsă din scheme optice, așa cum am ¡ încercat să fac și cu în broșura care s-a publicat întîi de către Universitatea din Barcelona si s-a retipărit cu ajutorul Dlui losif Constantin Drăgan, compatriotul nostru, -și pentiti aceasta îi mulțumesc. ,, ^suferință pe care am ținut-o acolo, la Palma de Majorca, despre «omologia cosmică în operele lui Brâncuși ». [. , .] Dacă cineva il exaltează pe Brâncuși pentru că « a ridicat realitatea la nivel de mit », se poate aceasta mie mi se pare că nu este o indicarei

c ι m л г пл ; л __ύ ι- , ’

varea dm această aporiei de

evoluată

4

1 mor,’ ci o scădere, ïntrucît

observase și anume că un obiect - td ÿu ÿ o b i e c t d c a r ι a a plic a t a .ajuns I a η í a x i -GC f(JPjí!orial|tate, este in același mP ’ P, forma perfect funcțională

π.p11ηιre estetica. Dar design-ul : J VΓ(ЩШ faCa a,tceva decît Я dea formă furO0na|C ^fectă utilitarelor sale nu creai c produse de serie marc, care, cum se și în toate zilele si

ис săptămînilc rã cotidiană !

Pirră ir momente f-au prea Băgat de

- vor înfrumuseța viața

asignenι români

H 11 P π ppdoabi

mitul nu este altceva decît formulai ncă, nu în fii pe care

Mor preti stru pene criti iipsa ex te cifre exist reda abor conc Frun

Un/Vc înerd artis succe trice

ˈ ’ ’- J

tener

we/c >

« nai

Γη în luției de ar sìder mai

CU Of Aceas si uri a vi; artist esteti tot a· piene; este

I -J cû

Monografia dedicată de Ion Frunzetti pictorului Brăduț Covaliu este construită pe aceleași coordonate ca și penetrantul său eseu despre Paciurea: criticul își exprimă de la bun început lipsa de interes pentru « biografia exterioară » și convingerea că « datele, cifrele, locurile», searbede repere ale existenței civile, « nu pot niciodată reda esențialul ». Refuzînd asemenea abordări care, după opinia sa, « ar concura cartea de telefoane», Ion Frunzetti își îndreaptă atenția asupra universului spiritual al lui Covaliu, încredințat fiind că evoluția unui artist este determinată de « etapele succesive ale istoriei sale lăuntrice ».

Părăsind terenul arid al arh ¡vistici i, criticul își propune să pătrundă pe terenul, infinit mai subtil, al « Lebens-we/t »-ului artistului și să analizeze « naufragiul lui de muntean exilat pe Bărăgan ».

în încercarea de surprindere a evoluției lui Brăduț Covaliu, criticul de artă Ion Frunzetti reia unele consideran! din cronicile sale plastice mai vechi, prilejuite de contacta cu opera artistului. Această serie de cronici ne permite să urmărim chiar modul de constituire a viziunii critice. Etapele creației artistului, ale devenirii sale în planul esteticului, constituie pentru critic tot atîtea etape ale dezvâluiril; apropierea de pictura lui Brăduț Covaliu este concepută de Ion Frunzetti ca
un proces care cîștigă în profunzime pe măsură ce însăși fizionomia pictorului Brăduț Covaliu se autoconstruiește ca atare, lucrare cu lucrare, expoziție cu expoziție. Și astfel Ion Frunzetti reușește să retraseze, cu pătrunzătoare intuiție, calea lui Covaliu de la faza « rapsodului bacovian » pînă la cea a «artistului modern de astăzi ».

Arta lui Brăduț Covaliu este definită drept un « expresionism al echilibrului ». Subtilitățile sale de colorist ar corespunde, transferate într-un spațiu muzical, registrului cavalului. Pentru Ion Frunzetti, Brăduț Covaliu rămîne « unul din cei mai autentici poeți ai peisajului pe care ni i-a dat școala românească de pictură de la începuturile ei și pînă astăzi ».

Cartea Eleonorei Costescu, consacrată Iul Pelrașcu, reprezintă o contribuție însemnată în cîmpul istoriei picturii românești dintre cele două războaie mondiale. O atenție deosebit;'! este rezervată situării momentului Petrașcu în cadrul artei noastre, modului în caro el se raportează față de etapele anterioare, dominate de persona itatea unui Grigorescu, Andreescu sau Luchian.

Eleonora Costescu abordează cu curaj problema caracterului «rctardatar» al picturii Iul Petrașcu, aparenta lipsă de concordanță a artei salo față de
curentele estetice ale timpului, căreia îi găsește explicația în « individualismul său. . . în orice caz mai puțin dispus să se acomodeze spiritului de dogmă, fie ea chiar și artistică ».

Autoarea insistă apoi asupra caracterului sintetic al artei lui Petrașcu care, potrivit afirmațiilor sale, « nu-și găsește analogia decît în cea, atît de dramatic sintetică și ea, a lui Cézanne». Reluînd o idee mai veche a lui Aurel Broșteanu, Eleonora Costescu plasează sursele operei lui Petrașcu «într-un alt spațiu stilistic, cel al picturilor de fresce și icoane» și evidențiază, pentru întîia oară într-un mod sistematic, afinitățile acestuia față de pictura «zugravilor ».

Tensiunea prezentă în opera sa ar fi generată de existența unei « complementarități a unor modalități de expresie funciarmente antagonice: cea a lumii răsăritului, static-bidimensio-nală, și cea derivată din estetica Renașterii, dinamic-tridimensională » ; ea nu ar Izvorî, deci, după părerea autoarei, dintr-o dispoziție psihică a artistului, căci Eleonora Costescu respinge imaginea unui Petrașcu tragic, preconizat de Ion Frunzetti. Pentru ea, pictorul rămîne o personalitate apolinică, « unul din cele mai stenice exemple ale solidității și echilibrului picturii noastre dintre cele două războaie ».

Restríngela considerabilă și deli
berată a repertoriului tematic al picturii lui Petrașcu. problemă-cheîe pentru înțelegerea artei sale, este explicată cu perspicacitate ca nefiind o «dovadă a lipsei de imaginație», ci o preocupare constantă de desă-yîrșire a mijloacelor formale.

Încercînd să reliefeze unicitatea viziunii lui Petrașcu, ineditul artei sale, Eleonora Costescu procedează la numeroase analogii cu mari nume ale artei moderne, ca Cézanne sau Rouault. Vom da un singur exemplu, semnificativ pentru temeritate: în comparație cu Van Gogh, pictura lui Petrașcu ar avea « un plus de expresie în planul amplitudinii și bogăției ». deși « prezintă un grad mai mic de transfigurare poetică». Dincolo de unele poziții ca acestea, care ni se par discutabile, cartea Eleonorei Costescu constituie o reușită, mai ales prin punerea în lumină a modului în care se regăsesc în pictura lui Petrașcu elementele psihoculturale specifice ale spiritualității romanești.

RADU STERN

Ion Frunzetti: BRĂDUȚ COVALIU (studiu și album), Editura Meridione, București,

Eleonora Costescu : GHEORGHE PETRAȘCU (studiu monografic). Editura Meridiane, București, 1975

TITUS MOCANI)

intuiești că tot ce se petrece în juru tau apare ca o verigă, încărcată cu multiple sugestii, într-un lanț al mișcării umver-sale.

De altfel, această situație specifica de păstrare a evenimentelor firii în planul amintirilor ne pune în fața unei serioase probleme de cunoaștere, intr-adevăr, ne apropiem de faptele lumii, atît prin intermediul relației lucide si precise de descifrare imediată a adevărului vieții, cît și prin mijlocirea actelor memoriei. Și este deosebit de ciudat sa constatăm că uneori memoria ne restituie mai deplin și mai viu esența intimă a lucrurilor, decît percepția imediată. Memoria așterne, peste o întreagă zonă de desfășurare a unor momente ale existenței, un văl al tăcerii și al mirărilor nerostite. Prin acest văl scrutăm cu atenție realitatea și. pînă la urmă, abia ghicim contururi și înțelesuri Apoi aceste înțelesuri dobîndesc glas și o întreagă lume a amintirilor devine o regiune a faptelor trăite cu insistență, pe temeiul orizonturilor adumbrite ale firii. Evident,

există două feluri de memorie. într-un prim sens, amintirea e acută și riguroasă. într-o a doua alternativă, memoria se constituie ca un adevărat univers al vălurilor misterioase și al închegărilor pure de vis. M-am referit la memorie în acest al doilea înțeles. De altfel, numai un asemenea sens ține autentic de modul artistic de a cunoaște și de a surprinde rosturile mai adînci ale întîmplărilor firii.

20 ianuarie –20 mai 1976

N-am izbutit să-mi mai fac note sistematice despre expozițiile din București în ultimele trei luni. A fost suficient să plec de mai multe ori din oraș, în această perioadă de timp, pentru ca imaginea mea despre manifestările artistice din Capitală să devină destul de vagă. Și totuși ceva a rămas stăruitor în amintire. A rămas într-un fond adînc al memoriei – ca într-un substrat secret, vecin cu acela al presimțirilor – însăși imaginea trecerii, Trecerea constituie întotdeauna temeiul devenirii. Subzistă o stare de eternă devenire a lumii și un stadiu al transformării mai simple la toate celelalte niveluri ale proceselor ființării, fenomenul plastic al Cetății reprezintă un astfel de proces determinat, cuprins în orizontul mai amplu al devenirii întregii existențe, îmi place să privesc lucrurile în acest mod. Te simți mal bine și mai sigur atunci cînd

Privesc perioada de timp care s-a scurs de la începutul ultimei decade a lunii ianuarie și pînă la mijlocul lui aprilie printr-un atare văl al memoriei. Primul fapt care se relevă cu insistență este semnul afirmării certe a iernii. Și într-adevăr, abia către sfîrșitul lunii ianuarie au venit vremea geroasă și zăpada, în București ne-am obișnuit ca zăpada să nu dureze prea mult timp pe străzi și pe acoperișuri. în schimb gerurile devin cîteodată aspre și, într-un anumit fel, necurmate. Așa s-au petrecut lucrurile și în această iarnă.

Frigul tăios n-a putut suspenda însă starea de căldură umană și perpetuarea încercărilor de manifestare a vieții. Expozițiile deschise în tot acest interval de timp au avut o asemenea misiune; ele au echilibrat frigul iernii și au reprezentat, prin culoare, afirmări sigure ale unor alte forme de existență.

Din ansamblul de manifestări artistice de acest gen le rețin în primul rînd pe acelea, pe care timpul destul de scurt pe care l-am avut la dispoziție mi-a îngăduit să le văd cu mai multă atenție. în acest sens notez că la Cdminul Artei memoria-mi redă îndeajuns de fidel aspectul general de excelentă calitate artistică a expoziției lui Val Gheorghiu, Acest pictor ieșean de remarcabilă ținută mi-a pus, în ultima vreme, o seamă întreagă de probleme pentru reflecție. în primul rînd semnalez că ceea ce m-a izbit inițial în pînzele lui Val Gheorghiu este însăși poziția fundamentală a artistului față de lume,

în perspectiva unei atari viziuni» existența c privită ca avînd o alcătuire duală. Devine straniu faptul că in cuprinsul unui asemenea sistem antinomic de straturi constitutive ale lumii, aparența nu stă față în față cu o substanță adincă și pură a lucrurilor, ci învelișul fenomenal al evenimentelor intră în dialog direct cu un substrat ascuns imediat în spatele curgerii realității obiec
tive.

Acest substrat transpare repede la suprafață, dînd fluență discursivă și contur neașteptat întregii desfășurări a vieții cotidiene. Sub acest raport se poate spune că, la Val Gheor-ghiu. aparența e întovărășită mereu de un fond fm al unor enigme permanente și vii ce stau în țesătura discretă a naturii. Aceste entități enigmatice dobîndesc continuu formă de manifestare – ceea ce se petrece fără

drame și fără contorsionări inutile — pentru ca. apoi, ele să intre din nou în cadrul curgerii neîmplinite a firii, spre a reapare cîndva sub o altă înfățișare în lumea exterioară, a aparențelor. Se creează astfel un șuvoi continuu al devenirii lucrurilor, fapt ce se exprimă textual prin figurații fine și liniștite, ca într-un ritual abia rostit al participării generoase și lirice la ceea ce am putea nurm fața subțire a realului.

îmi persistă de asemenea în minte expoziția de portrete a lui Silvan lonescu de la Galeria Simeza. M-a impresionat modul acut și deconcertant de subtil în care autorul a reținut o seamă de figuri din viața culturala a țării. Și mi-a plăcut într-un fel cu totul aparte faptul că Silvan ne propune vederii noastre de astăzi chipuri sugestive din trecutul cultural al țării; chipuri pe care le recunoaștem într-o interpretare sinceră, cu însemne precise si cuceritoare.

w

în rotonda de la Ateneu, expoziția personală a lui Teodor Botiș a constituit pentru mine o surpriză și un prilej de a resimți o reală plăcere. Artistul clujan este un excelent analist al cîmpurilor de culoare. în general, obiectele descrise de el — obiecte care apar cînd limpezite, cînd vagi ca niște stihii ascunse sub tonuri ultrastudiate cromatic — sînt în

continuă expansiune. Drept urmare, cadrul pînzei devine adeseori îngust pentru desfășurarea unor centre compoziționale ce se vor dinamice și libere» spre a birui parcă domnia austeră a canoanelor și constrîngerile suprafeței. Este interesant totuși să subliniez că, de curînd, vizitîndu-l pe artist în atelierul său din Cluj, am observat că. într-o etapă nouă și remarcabil de elaborată a creației sale» pictorul tinde să facă un drum oarecum invers. El urmărește în prezent să centreze, cu predilecție» elementele constitutive ale compozițiilor sale și să adopte o formulă modificată, izvorîtă dintr-un impuls lăuntric abia mărturisit, cu privire la tema simplificării tonurilor de culoare.

La Galeria de ari) a Municipiului manifestarea personală a lui Zamfir Dumitrescu a meritat cred o deosebită atenție. în peisajul creației plastice din Capitală, Zamfir Dumitrescu reprezintă neîndoielnic o formulă aparte. Figurația lui expresivă și netă amintește ceva din aerul specific al unui anumit gen

ă, at jb m-un vii ste mă ară tru erti dva ară. jvoi ï se

de nou realism. Concepția lui Zamfir Dumi-trescu nu poate fi explicată însă numai în raport cu o asemenea viziune. Tînărul artist Dictează cu mare finețe și eleganță exact în clipa în care te-ai fi așteptat parcă să-l vezi _ potrivit regulii jocului — exprimîndu-se tehnic, printr-un limbaj de tratare concretă și crudă a temei — așadar un limbaj asemănător cu acela de compunere al afișului naturist. Este motivul pentru care afirmăm că arta lui Zamfir Dumitrescu rămîne profund picturală (poate cîteodată prea picturală în forma ei plină de scăpărări), iar temele dragi pictorului dobîndesc viață și înțelesuri adeseori fundamentale și misterioase.

în intervalul lunilor amintite sala Dalles a găzduit succesiv trei expoziții personale de o subliniată amploare. în ordinea desfășurării în timp rețin manifestarea retrospectivă a pictorului Ion Popescu Negreni. Apoi, paralel îmi apar vii în memorie expozițiile încărcate cu multiple sugestii ale lui Dem lordache și Virgil Almășanu.

Retrospectiva lui Ion Popescu Negreni ne-a trădat un pictor extrem de onest și proteic în același timp. Dimensiunea specifică a sensibilității artistului se manifestă prin tendința de a controla în

permanență dialogul ce se • instaurează între capacitatea de exprimare prin desen și necesitatea interioară de mărtu-
r risire prin intermediul culorii. Ion Popescu Negreni este în esență un desenator. Totuși, el tinde să-și învingă impulsul primar al vocației sale de fin desenator și caută să-și expună motivele ca un adevărat colorist. De aici decurg virtuțile și problemele reale ale artei sale. în acest context de idei este demnă de remarcat și o altă trăsătură de bază a concepției artistului despre pictură. Ion Popescu Negreni simte o mare bucurie în
pre-
rscnaia u mine o reală xcelent general, re apar ascunse sînt în ,
cadrul и desfă-e se vor domnia e supra-iniez că, atelierul -o etapă creației oarecum centreze, ulive ale
formulă s lăuntric ia simpli-
inifes tarea a meritat ul creației >umitrescu lă aparte, amintește numit gen
fața tuturor lucrurilor ce fac parte din sfera naturii. întotdeauna cînd avem de compensat dureri vechi și nevindecate și cînd posedăm suficientă generozitate sufletească pentru a ne exterioriza tainic în lume procedăm în acest mod. Natura devine în acest caz prilejul suprem al eliberării spirituale. Iubim colțuri de natură și iubim oameni. Și toate faptele lumii ne apar acum ca fiind tot atîtea prilejuri de incantație și de afirmare poetică a substanței universale. îl cunosc pe Ion Popescu Negreni de cînd eram copil și știu că el s-a apropiat în acest mod de drumul, plin de speranțe și de ciudate întorsături, al ecumeniei picturii.
Prin intermediul lucrărilor prezentate, expoziția lui Virgil Almășanu ne propune o întreagă viziune despre artă, în mod special, opera lui Almășanu ne înfățișează o concepție particulară și rafinată cu privire la relația instituită între istorie și pictură, Și totuși, nu în cuprinsul acestui raport stă esența gîndirii estetice a lui Virgil Almășanu, M-am întrebat adeseori care este, în realitate, temeiul mai adînc și ascuns al felului în care artistul vede lumea și o exprimă, Și am ajuns la o constatare ce m-a surprins. Voi scrie probabil mai exact în altă împrejurare despre acest lucru. Pentru moment aș retine doar substanța observației.
lemeiul ultim al creației artistului este de natură cosmogonică. Dar nu este vorba
despre un gen oarecare de viziune cosmogonică, ci de una specifică spațiului originar al culturii românești. Este concepția cosmogonică în virtutea căreia întreaga existență provine dintr-un aluat sacru și primordial. Din amestecul cu licăriri cenușii al pămîn-tului cu apa, din magma aceasta elementară s-au născut toate ființele și toate lucrurile. Suflul nerostit al apei inițiale a făcut să treacă ceva din pulsația lui și din iluminai ea mată a griurilor în urzeala vieții și a lucrurilor.
Fresca moldovenească medievală recompune ceva din acest aer al începutului lumii și Virgil Almășanu reface existența în termeni asemănători. Așa se naște natura ca în doctrina alexandrină. Natura ni se va prezenta ca o formă de trecere de la materia oarbă la planul înalt al desăvîrșirii spirituale. Iar istoria este o modalitate de încoronare a naturii. Privită ca o stare abia șoptită a existenței mulțimii, istoria apare primar sub înfățișarea ei simplă, aproape nedeterminată. Apoi istoria devine emblemă. Emblemele iau forme precise și se transformă în chinuri știute și în entelehii. Și totul e mai întîi o încercare de a schița virtuțile patosului, pentru ca apoi totul

să fie pus între paranteze și abolit sau ținut cu zgîrcenie sub controlul auster al reformulării sensibile.
A venit în sfîrșit anevoios primăvara. Copacii au înverzit și pămîntul are miros proaspăt de ierburi și flori. Aș fi vrut să scriu mai amănunțit despre expozițiile deschise în intervalul de timp dintre 15 aprilie și 20 mai, dar văd că spațiul nu-mi mai îngăduie să fac acest lucru. Mă voi rezuma deci să înregistrez manifestările existente. Așadar, la Căminul artei lucrările Ilenei Dăscălescu și ceramica expusă de Radu Tănăsescu îmi fac reală plăcere. Ileana Dăscălescu este sensibilă, fină, și are un simț exemplar al culorii reținute și încorporate organic în țesătură. Au urmat aici expoziția filialei Satu Mare și manifestarea expresivă, plină de elegante ironii, a Tiei Peltz, la parter. La Ateneu rețin expoziția intitulată Magistralele socialismului. La Dalles analizez o manifestare puțin cam fardată și chinuită de artă populară românească organizată de UCECOM. Galeria Orizont ne prezintă lucrările cu certe însușiri de monumentalitate ale Luciei loan și, în continuare, ne înfățișează excelenta expoziție intitulată Afișul politic. Atelierul 35 ne propune reflecției o gamă interesantă de lucrări de sculptură mică. Dar să nu uit; aș vrea să remarc, în mod special, expoziția regretatului Constantin Bulat de la galeria Orizont. Arta lui Bulat este mult mai profundă decît am crede noi la o primă vedere. în substanța subtilă a fantasticelor compoziții sculpturale ale artistului ghicești prezența unui fior arheologic cu mari încărcături problematice și descoperi un tip de scriitură a formei venind parcă dIntr-o lume hieratică sau din imperiu runelor.
Galeria Simeza a găzduit succesiv două interesante expoziții: una de sculptură, a lui Constantin losif și cealaltă de sticlă, a Iul Dionisie Popa. Precizez că obiectele elaborate din sticlă ale lui Dionisie Popa smt in același timp elegante și îndrăznețe sub raport estetic, fiind, totodată, de mare utilitate practică. _ . . .
La Golateea semnalez expoziția, cuprinzind peisaje, a lui Nicolae Lazar, și manifestarea personală de sculptură - cu tematică predilect istorică – a lui Nicolae Kruch. Aș face o remarcă specială privitor la expozițiile deschise în serie la Galeria Amfora de Ion Coti (grafică). Daniela Grușevschi (design vestimentar) și Marcel Brici (sticlă). Evident, manifestarea personală de design a Danielei Grușevschi a constituit, pentru mine, o revelație. Artista este cu adevărat o savantă a compunerii vestimentare și o analista fără cusur a structurii estetice a modei și acest aspect al gîndirii ei merită reținut cu prisosință.
Desigur, expoziția personală – cu aspecte retrospective – a Luciei Dem. Bălăcescu, în cadrul Galeriei de artà a Municipiului, a reprezentat, așa cum s-a întîmplat și altă dată, un moment semnificativ în peisajul plastic al Capitalei. îmi place modul simplu, cu cochetării naive și cu multiple note de ironie, în care compune această remarcabilă artistă, venită parcă din alte vremuri bune ale picturii. în viziunea Luciei Dem. Bălăcescu totul capătă dimensiuni poetice de basm. în condițiile oficierii sincere a unor ritualuri vechi ale culorii și ale ideii. Iar realitatea sporește parcă în intensitate, în concepția artistei, și dobîndește calități noi și deconcertante de carnaval.
La Galeria Noua meditez asupra expoziției intitulată Natura și arta și mă delectez realmente în fața admirabilelor și cîteodată neobișnuitelor lucrări ale lui Ion Stendi. Artist autentic și de mare ținută morală,

Ion Stendi ne pare că se află într-un punct crucial și însemnat al evoluției sale interioare.
în sfîrșit, la Eforie am reținut în memorie expoziția personală a pictoriței Coca Mețianu. Ceea ce m-a surprins însă în chip cu totul neașteptat a fost manifestarea retrospectivă de pictură a regretatului Gabriel Ștefanescu Arephy. Am simțit în această expoziție ceva din iradierile fascinante ale viziunii lui Braque. Este o întreagă lume curată și aproape splendidă, sub raport plastic, în pînzele lui Ștefanescu Arephy. și acest lucru mă bucură și mă duce cu gîndul la perioada de începuturi a artei moderne.
într-o asemenea stare sufletească vin către casă. Confrunt în memorie ce am văzut în retrospectiva lui Ștefanescu Arephy cu ultimele două lucrări austere și tulburătoare, pe care le-am privit îndelung, cu cîteva zile în urmă. în atelierul lui Toma Roată. Și îmi dau seama pe negîndite de sensul ideii de evoluție în pictură. Aceste pătrate aproape transcendente și magice ale lui Toma Roată sînt două lucrări atît de profunde, încît ele îmi par a fi de o noutate desăvîrșită și de o originalitate fără cusur. Și mă întreb de ce oaie pictorul, care are vocația uimitoare a mai îlot concentrări ale gîndului și spiritului artistic, simte nevoia de a se afirma cîteodată proteic. Nu, categoric nu; Toma Roată este un artist al meditației de mare adîncime și al formulării sobre, fără înconjur. a

Portretul unei tinere in alb, Gemdldegalerie, Dresda
Idealul clasic al omului Renașterii elaborat în arta florentină și romană din quattrocento a fost profund modificat în arta venețiană a secolului al XVI-lea. Concepția plastică a picturii florentine face loc, la venețieni, unei viziuni picturale. Culoarea, pe care Michelangelo a considerat-o ca pe un element accesoriu al formei, devine o adversară a desenului și a definirii austere a formelor. Ea creează condițiile deschiderii formelor și a comunicării lor cu ambianța înconjurătoare. Opoziția dintre plastic și pictural are ca substrat spiritual opoziția dintre înclinațiile intelectuale, speculative, ale artiștilor florentini și cele materialiste și senzuale ale artiștilor venețieni. Frumusețea, care după estetica neoplatoniciană este căutată de artiștii florentini și romani în acordul realității cu ideea interioară a spiritului, este concepută de venețieni ca un efect al culorii și luminii asupra simțurilor. Prioritatea «picturalului » asupra «tactilului» a însemnat o prioritate a sensibilului, supus variațiilor individuale, asupra inteligibilului, care aspiră către regulile generale și universale. Descoperirea picturalului și promovarea sensibilității individuale a pregătit concepția artistică modernă inițiată in secoul următor de un Velâzquez sau Rubens.
în trecerea artei venețiene de la viziunea plastică a lui Mantegna la cea picturală, rolul important îl are Giorgione, El a fost unul din primii artiști ai Renașterii care relativizează subiectul picturii, făcîndu-l dependent de o anumită stare de spirit și de forța lui de evocare poetică.
O figură dominantă a școlii venețiene a fost Tizian (1477—1576). El s-a impus atît prin forța creatoare, cît și prin împlinirea destinului artistic într-o perioadă de aproape 100 de ani. Elev al lui Giovanni Bellini, Tizian a devenit prietenul și colaboratorul lui Giorgione, al cărui stil și-l asimilează la început atît de mult încît operele celor doi artiști sînt uneori greu de identificat.

Concepția originală asupra figurii umane apare după o lungă perioadă de pregătire a evoluției, în lucrări realizate cu aceeași ușurință în domeniul profan și religios.
Eliberat de maniera poetică giorgionescă, Tizian dă figurilor sale o prezență realistă, creînd un tip urnan frumos, robust și nobil (Amor socru și profan, 1513, Galeria Borghese; Flora, 1515. Uffizi).
Tipul feminin venețian, blond, cu forme pline, imaginat în prima înflorire a maturității, în Amor sacru și profan, se menține de-a lungul întregii opere, cu unele oscilații înspre formele adolescenței (Venus din Urbino, 1538, Ufizzi, Venus Anadiomede, 1528 Londra, Danae, 1532-4,

Venus dm Urbino. Uffìzi, Florența
Neapole) dar mai ales spre formele adulte, robuste, hiperfeminine (Venus cu organista/, 1547, Prado, Venus cu bibilica, 1538, Uffìzi).
Motivul femeii goale, culcate, introdus pentru prima oară în arta. Renașterii de către Giorgione în reveria mitologică Venus (Dresda) esce dezvoltat de Tizian în direcția unui sentiment profan, dominat de erotism și senzualitate. Distanța mitologică păstrată de arta unui Botticella Pierre di Cosimo sau Mantegna este micșorată de Giorgione și anihilată de Tizian, cu portretele curtenelor goale, culcate în poze provocatoare, în interioarele luxoase ale aristocrației venețiene.
Frumusețea materială este o valoare în sine și devine noul obiectiv al poeticii plastice, al acordurilor tonale și al construcției compoziționale. Prieten stimat al ducelui Alfonso d’Este din Ferrara, al lui Gonzaga din Mantua și al ducilor de Urbino, I izian creează, pentru gustul rafinat al acestei aristocrații, celebrele tablouri în care cabula mitologică devine un pretext al dezvoltării motivelor erotismului (Bacchus și Ariadno, 1523, Londra, National Gallery; Venus și Adonis, 1554. Prado; Diana și Acteon, 1559, Londra, Bridgen water; Greșeala lui Calisto, 1559, Londra, Bridgenwater). Mitologia erotică a lui Tizian a devenit un model al artei secolului al XVIl-lea, îndeosebi în operele cu subiect mitologic ale lui Poussin și Rubens.
Tizian este cunoscut și ca unul din cei mai mari portretiști ai aristocrației Renașterii,
El a primit cele mai înalte onoruri sociale, fiind prietenul oameniloi iluștri ai timpului său, al literaților, printre care si Pietro Aretino, ca și al conducătorilor politici; al împăratului Carol Quiniul sau al regelui Franței, Henric al lll-lea.
Această societate se oglindește în numeroasele portrete de bărbați și femei, cu nume cunoscute sau necunoscute, în a căro” piezentaie grandioasă artistul proiectează propriul său ideal social. Dupa Venturi,
Tizian a inventat un nou gen de portret, în care imaginea fixează nu numai tipul uman, dar și un adevărat instantaneu al persoanajului prins pe viu, portretul unui anumit moment al vieții.
Din acest punct de vedere, cele mai impresionante portrete ale lui Tizian sînt: Omul cu mănușa (1532—34, Luvru), Portretul papei Paul al lll-lea Farnese, înfățișat într-o dispută cu nepoții săi (1546, Neapole. Muzeul Național), portretul lui CaroΓ Quintul (1548, München) și Autoportretul cu înfățișarea unui bătrîn patriarh (1555, Muzeul din Berlin).
Vitalitatea și forța creatoare a lui Tizian s-a manifestat cu un intens sentiment dramatic — prin dramatismul mișcării și al umbrei și luminii

— îndeosebi în tablourile religioase. Această viziune apare încă în lucrările de tinerețe, ca în Înălțarea Fecioarei (1516–1518, Santa Maria dei Fiori, Veneția) și Madona familiei Pesaro (din aceeași biserică), în care forța sentimentului este exprimată prin amploarea formelor, agitația mișcărilor si efectele de culoare.
O · ’ >
Operele din ultima perioadă a activității au o notă gravă, pesimistă, împinsă pînă la tragism, redată atît prin natura subiectelor cît și prin efectele picturale: Punerea în mormînt, 1559, Prado. încoronarea cu spini, 1570, München, Plîngerea lui Crist (destinată de Tizian propriului său mormînt).
Tehnica execuției tablourilor din această perioadă folosește tușele largi cu vibrații puternice, care, privite de la distanță, devin forme. Vasari a numit această tehnică «la maniera moderna» fără a bănui și sensul mai adînc al folosirii umbrei și luminii în scop expresiv» inovație care a fost la originea «iluminismului modern » al lui Rembrandt.
Prof. dr. GHEORGHE GHIȚESCU

« Sîncem* leneși și lipsiți de curiozitate ». Sentința poetului este mereu aplicabilă.
Sîntem martorii nașterii unei arte noi. Ea se extinde cu iuțeala fulgerului. Se detașează de influența artelor mai vechi, începe chiar să-și exercite acțiunea asupra lor. își creează propriile norme, propriile sale legi, le depășește apoi în mod deliberat. Devine un puternic mijloc de propagandă șl de educare, un fapt social masiv și cotidian; din acest punct de vedere ea întrece toate celelalte arte, Știința artei rămîne însă total Indiferentă față de aceasta. Colecționarul de tablouri și de alte obiecte rare nu se Interesează decît de maeștrii vechi; do ce să te ocupi de nașterea șl de Independența recent dobîndită de către cinematograf atunci cînd poți clădi cețoase ipoteze despre originea teatrului, despre caracterul sincretic al artei preistorice; cu cît sînt mal puține urme, cu atît mal pasionantă devine reconstrucția dezvoltării formelor artistice. Pentru un cercetător, istoria cinematografului parc prea banală; în fapt e vorba de o vivisecție, în timp ce ideea lui fixă este vînătoarea după antichități.
• Studiu apărui în R?yu<· d f-Uliólirjuu nr. 2-J-1/I973, ρρ. 69 /6.
De altfel, nu e deloc exclus ca cercetarea vestigiilor cinematografice de astăzi să devină foarte curînd o sarcină demnă de un arheolog : de pildă, primii zece ani ai cinematografului au devenit deja « epoca fragmentelor» și, după aprecierile specialiștilor, dintre filmele franceze anterioare anului 1907, nu mai rămîne astăzi nimic în afara primelor producții ale fraților Lumière.
Dar este oare filmul o artă deosebită? Unde îi este eroul specific? Care este materia pe care o transformă această artă? L. Kuleșov, autor de filme sovietice, spune pe bună dreptate că materialul cinematografic este constituit din lucrurile reale. Cineastul francez L. Delluc înțelesese deja, în mod magistral, că însuși omul nu e, într-un film, « decît un detaliu, o frimitură din materia lumii », Dar, pe de altă parte, materia oricărei arte este semnul, Iar cineaștii sînt conștienți de esența semiologică a principiilor cinematografice: «Un plan trebuie să acționeze ca un semn, ca o literă », subliniază același Kuleșov. Acesta este motivul pentru care studiile despre cinematograf nu încetează să vorbească în chip metaforic despre limba și chiar despre fraza cinematografică cu subiectul și cu atributul ei, despre

propozițiile subordonate ale filmului (B. Eikhenbaum)1, despre principiile verbale și substantivale ale cinematografului (A. Beucler) etc. Există oare o contradicție între aceste două teze, filmul acționează prin obiect, filmul acționează prin semn ? Există cercetători care răspund afirmativ acestei întrebări, respingînd deci cea de-a doua teză și, din cauza naturii semiologice a artei, ei refuză să-i recunoască cinematografului statutul de artă. Totuși, contradicția dintre cele două teze mai sus citate fusese deja discutată de către Sfîntul Augustin. Acest genial gînditor din secolul V, care face în mod subtil distincția între lucru (res) și semn (signum), arată că, pe lîngă semne, a căror funcție esențială este să semnifice ceva, există lucruri care pot fi utilizate cu funcție de semn. Tocmai acest lucru (optic sau acustic) modificat în semn constituie materialul specific al cinematografului.
« coco-
mare », « cocoșatul cu
cu
nasul
așa,
spate, — vom vedea cocoașa, apoi din față — îi vom vedea nasul, sau în sfirșit din profil, și-i vom
« planul această
Putem desemna aceeași persoană spunînd : satul», «omul
nas mare». Obiectul discursului nostru este în cele trei cazuri același, dar semnele sînt diferite. Tot într-un film putem cadra aceeași persoană din apoi din față — îi
. ___j
putea vedea atît cocoașa cît și nasul. în aceste trei planuri avem trei lucruri care funcționează ca semne ale aceluiași obiect. Să dezvăluim acum puterea de smecdocă a limbii și să vorbim despre monstrul în cauză spunînd doar «cocoașa» sau «nasul». Procedeu analog filmului : camera nu vede decît cocoașa, sau numai nasul. Pars pro toto: este metoda fundamentală în cinematograf pentru a transforma lucrurile în semne. Terminologia scenariilor și « semi-ansamblurile» sale, « gros-planul » și mijlociu », este destul de instructivă în privință. Cinematograful lucrează cu fracțiuni de obiecte variate și avînd dimensiuni diferite, cu fracțiuni de spațiu și de timp de diferite dimensiuni; el modifică proporțiile acestor fracțiuni și le confruntă în funcție de proximitatea lor, sau în funcție de asemănarea și de opoziția lor, adică cinematograful urmează calea metonimiei sau a metaforei (două genuri fundamentale ale compoziției cinematografice). Machiajul realizat în funcție de lumină în Fotogenia lui Delluc, analiza mișcării și a timpului în pătrunzătorul studiu al lui Tîniarov demonstrează în mod evident că fiecare fenomen al lumii exterioare se transformă pe ecran într-un semn.
Un cîlne nu recunoaște un cîlne desenat pentru ca pictura este în ansamblul el un semn; perspectiva pictorilor este o convenție estetică, un procedeu tehnic. Un cîlne latră în fața unor cîlnl filmați căci materia cinematografului este ceva real, dar el rămîne orb în fața montajului, fațā do corelația semiologică a lucrurilor pe caro Io vede pe ecran. Teoreticianul care neagă că cinematograful este o artă percepe filmul ca o simplă fotografie mobilă, el nu vede montajul șl nu vrea sa-șl dea seama că alci e vorba de un sistem do semne particulare; este situația unul cititor de poezie pentru caro cuvintele sînt lipsite de sens.
filmul ca o simplă fotografìe mobilă, ol

ж.- I . . I -< -
• Studiul lui l.ikhunbauiu c.i mai dupartü, au lobi tiaduu» nr. 270 221/1970,
acela ui lui Tîniarov, amintit In « les Cahiers du Cinema »
ce mai putini adversari absoluți ai
..... ’........................1
. Lozinca cea mai cunoscută fiind « HI-
, -   I
mod considerabil posibilitățile
i-a apropiat
Desigur,
profund diferite. Atica
Există din ce in ------- » . > j ««
cinematografului. Ei au fost înjosiți de^dușmami filmului sonor.-------
. ,
mul sonor este decadența cinematografului », « acest lucru limitează în mod considerabil pos.biiitațile artistice ale cinematografului», die Stilwidrigkeit des Sprechfì/ms2 etc.   ,   . .

Opoziția fată de filmul sonor păcătuiește mai ale^ prin generalizările sale premature. Ea neglijează faptul că fenomenele particulare au, in istoria filmu lui un caracter exclusiv temporar, strict limitat din punct de vedere istoric. Anurniți teoreticieni au inclus prea în pripă « muțenia » în ansamblul proprietăților structurale ale filmului, și se simt ofensați dacă dezvoltarea ulterioara a acestuia se depărtează de formulele lor. în loc să admită cã « cu atît mai rău pentru teorie », ei repetă tradiționalul pro facto.   ......

SI de data aceasta ei se dovedesc preagrabiți, daca socotesc calitățile filmului sono.' de astăzi di ept cele ale filmului sonor în general. Ei uită că nu trebuie să comparăm primele filme sonore cu ultimele filme mute. Stadiul actual al filmului vorbit corespunde momentului ocupării cu noile achiziții tehnice (se pare că e deja bine dacă se aude ceva etc.), moment cînd se începe căutarea de noi forme. Filmul mut traversase o perioadă analogă înainte de război, în timp ce filmul mut al epocii celei mai recente își crease deja standardele, ajungînd astfel la opere clasice; și poate că tocmai în acest clasicism, în această împlinire a canonului, se afla sfîrșîtul Iui, necesitatea unei noi rupturi.

Se afirmă că filmul sonor a apropiat în mod periculos cinematograful de teatru.
din nou, ca în zorii acestui secol, în epoca « micilor teatre electrice»3. L-a apropiat din nou pentru ca să vină curînd o nouă eliberare. Căci, în mod fundamental, discursul « pe ecran » și discursul pe scenă sînt două acțiuni
»
vreme cît filmul era mut materia filmului era o chestiune de optică; astăzi ea este o chestiune atît de optică cit și de acustică. Materia teatrului este comportamentul uman. Cuvîntul în film este un caz particular al problemei acustice, alături de zumzetul unei muște și de susurul unui rîu, alături de zgomotele unei mașini etc. Cuvîntul pe scenă reprezintă unul din comportamentele umane. Dacă J. Epstein a spus odinioară, referitor la teatru și la cinema, că esența însăși a acestor două mijloace de expresie este diferita, teza sa nu a pierdut nimic din validitatea sa în epoca filmului sonor. De ce discursul « în aparteu » sau monologul în solo sînt posibile pe scenă, dar nu sînt în nici un caz posibile pe ecran? Tocmai pentru că discursul interior nu este o chesiune acustică ci un comportament uman. Tot pentru faptul că

discursul cinematografic ține de acustică, «șoaptele din teatru» sînt imposibil de realizat într-un film, acel șușotit, pe care nu-l aude nici un personaj aflat pe scenă, dar pe care îl percepe publicul. Una dintre particularitățile caracteristice ale discursului cinematografic, în raport cu discursul teatral, rezidă, de asemenea, în aspectul său facultativ. Criticul E. Vuillermoz condamnă acest aspect : « Felul convulsiv și dezordonat în care se introduce din cînd în cînd cuvîntul într-o artă altădată silențioasă, și în care* din cînd în cînd, acesta este îndepărtat, distruge regula jocului și subliniază caracterul arbitrar al înter/elelor de liniște ». Acest reproș este eronat» Atunci^ cînd vedem oameni vorbind pe ecran, noi auzim m același timp vorbele lor, sau o muzică. Muzica și nicidecum liniște. Liniștea în film are valoarea unei adevărate absențe a zgomotului; este deci un lucru tot atît de acustic precum cuvîntul, o criză e tuse sau zgomotul străzii. într-un film sonor o percepem liniștea ca un semn al liniștii reale.
amindm' în filmul Pred maturition Nn îin- b(1C(doureat)t liniștea care se lasă în clasă. Îinf m?z'ca es:e cea care în Cinemato-
я exdudere:v elementului acustic. Mu-c-iH J«nfl m %Гe acea«a funcție deoarece arca muzi-eu Semne nu se raportează
acustic nur™!   este, din punct de vedere
de aceeч^PI J ЪIГпР,и « Иra subiect», și* tocmai zIcaI coмм r "t* neYoia υηυί acompaniament mu· •leal constant. Tocmai la această funcție neutrali-
1 Avantajul stilistic <--·
4 C vorba probabil de o chiar începuturile istoriei
al cinematografului denumire datA lui «
vorbit >¡>4
cinematografului*
zatoare a muticii de film făceau unii alergie, fără să I știe, atunci cînd remarcau că «îți dai Imediat seama de absența muzicii, dar nu acorzi nici o atenție prezenței sale, ceea ce face ca orice muzică să convină în fapt oricărei scene» (Béla Baláis), « muzica de film este făcută pentru a nu fi ascultată » (P. Ramaio), « singurul ei scop este acela de a ocupa auzul în timp ce toată atenția se concentrează asupra văzului » (Fr. Martin).
Nu trebuie să vedem vreo confuzie anti-artistică în faptul că filmele sonore folosesc cîteodată cu-vîntul și cîteodată îl înlocuiesc prin muzică. Tot astfel cum inovația lui Edwin Porter și mai tîrziu a lui D.W. Griffith a rupt cu imobilitatea camerei de luat vederi față de subiect și a introdus în film diversitatea planurilor (alternarea scenelor de ansamblu, de semi-ansamblu» de gros-planuri, etc.), tot astfel filmul sonor înlocuiește printr-o diversitate nouă fixitatea unei concepții despre cinematograf care îndepărta în mod sistematic sunetul de acest domeniu. într-un film sonor realitatea optică și realitatea acustică pot fi prezentate împreună sau, dimpotrivă, pot fi separate: poți arăta realitatea optică fără zgomotul care o însoțește in mod obișnuit, sau poți detașa sunetul de elementul optic (auzim un om vorbind încă. dar în locul gurii sale vedem alte detalii ale scenei, sau de|a o altă scenă). Noi posibilități se deschid deci pentru sinecdoca cinematografică, lotodati se multiplică metodele de legare a planurilor între ele (tranziție pur sonoră sau vorbită, opoziție a sunetului și a imaginii etc.).
Insertunle erau, în filmele mute, importante mijloace de montaj; ele funcționau adeseori ca o legătură între scene, și S. Timoșenko, în lucrarea sa Eseu introductiv în teoria și estetica cinematografului

(1926), crede chiar că aceasta este funcția lor prin-\ cipală. Găseai așadar în film principii de compoziție pur literare. De aceea s-a încercat eliminarea acestor insertaci, dar tentativele duceau fie la o simplificare a subiectului ne la o încetinire a ritmului. Numai în filmul sonor au putut fi efectiv suprimate inser-turile. Diferența între filmul continuu de astăzi și intre cel întrerupt de inserturi este, în fond, aceeași ca cea dintre o operă și un vodevil cu cîntece. Legile unei legături pur cinematografice a planurilor și-au cîștigat acum privilegiul exclusiv.

Dacă vedem într-un film cutare personaj într-un loc, apoi într-altul, care nu e învecinat cu cel dintîi, trebuie să se fi scurs un anume timp între cele două situații, timp în care acest personaj este absent de pe ecran. în acest caz se arată primul loc după plecarea personajului, sau, al doilea loc, înaintea sosirii sale, sau chiar un «intermediu»; vedem în altă parte desfășurîndu-se o scenă la care personajul respectiv nu participă. Acest principiu exista deja, ca o tendință, în filmul mut; dar, de fapt, pentru a lega două situații asemănătoare era suficient un insert de tipul «și cînd se-ntoarse acasă ... ». Dar numai acum legea despre care vorbeam este aplicată cu consecvență. Nu poți contraveni acestei legi decît în măsura. în care două scene nu sînt legate după proximitatea lor, ci conform asemănării sau contrastului ce există între ele (cineva deține în ambele scene aceeași situație etc.); sau dacă vrei să subliniez! cu tot dinadinsul, să arăți cu degetul, iuțeala saltului între cele două situații, sau o ruptură, o separare între cele două scene. Sînt de asemenea Interzise, în cadrul unei scene, salturi gratuite ale camerei de luat vederi de la un obiect la un altul, care nu este plasat în vecinătatea Iul: daca un asemenea salt este totuși efectuat, el accentuează n mod inevitabil, el încarcă semantic al doilea obiect « neașteptata Iul Intervenție în acțiune. n 'Imul de astăzi nu se poate prezenta, după un e.eniment, decît u.i eveniment care l-a urmat, nlcio-<sta un eveniment anterior sau contemporan. Flash-ack'Ul nu poate fi utilizat decît în chip de aminti r.· au ce povestire a unuia din personaje. Acest principiu corespunde întocmai ...unui principiu _ n pietica lui Homer (tot așa cum « intermcdlllor » ' muiui îj corespunde acel horror vacui al Iul Homer) a Homer, acțiunile simultane sînt prezentate, așa fum ezumă Ţ. Ziellnșkl, ca evenimente succesive, *> ι -I, unul dintre ele este omis, ceea ce atrage după tine o sensibilă lacună în cazul în care acest eveni-mene nu ette indicat In prealabil într-un mod des-, de «i.r pentru ca desfășurarea ca să no fie ușor Irn нпп. intr-υπ med foarte surprinzător, mon-ta, л filn jl jj sonor urmează cu precizie principiile 03·ic vechi ale poeticii epopeii, Tendința evidentă a timpului cinematografic către linearitate aparea | deja în filmul mut, dar Inserturile îngăduiau excepții : pe do o parte, un anunț de tipul «Șl în timpul | acesta» introducea o acțiune simultană; pe de alta parte un insère ca« X își petrecuse tinerețea la țară », etc., permite flash-back-ul.

Tot astfel cum « legea incompatibilității cronologice » , aparține epocii lui Homer și nicidecum poemului narativ în general, legile cinematografului de astăzi ¡ nu trebuie generalizate prea pripit. Teoreticianul de artă care strìnge arta viitoare în formulele sale seamănă, prea adesea, cu baronul de Crac care se | ridica pe sine trăgîndu-se de păr. Dar, este posibil, poate, să descoperim anumite orientări care, dez- , voltîndu-se, să ajungă ulterior tendințe mai deter- , minate.

De îndată ce ansamblul mijloacelor poetice se fixează și de îndată ce canonul se cristalizează în mod atît de desăvîrșit îneît competența epigonilor | devine o evidență, apare în general dorința unei prozaizări. Aspectul pictural al cinematografului este astăzi lucrat cu minuțiozitate. Aceasta este cauza pentru care deodată auzim anumiți cineaști cerînd în gura mare reportaje sobre și construite ca niște epopei, tot din același motiv crește opoziția față de metafora cinematografică, față de jocul gratuit al gros-planurilor. în același timp, interesul pentru compozițiile cu subiect crește în mod progresiv, în timp ce într-o vreme încă recentă ele erau neglijate aproape cu ostentație. Să citām de pildă celebrele filmele ale lui Eisenstein, lipsite și ele de subiect, sau Luminile orașului de Chaplin, unde, în fond, mai găsim ecouri din scenariul Dragostea unui medic, un film primitiv al lui Gaumont realizat la începutul secolului : ea este oarbă, ea este îngrijită de către un medic urît și cocoșat care se îndrăgostește de ea dar care nu are curajul să i-o spună; îi spune că va putea scoate mîine legătura care îi ascunde ochii, este vindecată, își va fi regăsit vederea. El pleacă, se frămîntă, este convins că va fi respins din cauza urîțeniei sale, dar, în fapt, ea se aruncă de gîtul lui : « Te iubesc, pentru că m-ai vindecat». Sărut. Sfîrșit. Ca o reacție împotriva a prea mult rafinament, împotriva unei tehnici în care se simte decorativul, apare o neglijență conștientă, un deliberat nonfinisaj; schița devine un procedeu plastic (Vîrsta de aur a genialului Bunuel). Diletantismul începe să placa. Cuvintele « diletant », «analfabet», au, în fondul verbal ceh, un sunet îngrozitor de peiorativ. Există totuși epoci în istoria artei —aș zice, chiar în istoria culturii — cînd funcția pozitivă, motrice, a unor asemenea artiști nu se poate nega. Exemple? Rousseau, Henri sau jean-Jacques. După o recoltă bogată, cîmpul are nevoie de odihnă. De mai multe ori deja, centrul culturii cinematografice s-a deplasat. Acolo unde există o puternică tradiție a filmului mut, filmul sonor nu-și găsește decît cu greu un drum nou. Cinematograful ceh trăiește de abia renașterea sa (cea a almanahurilor lui Puchmajer etc.). în sectorul filmului mut în Cehoslovacia nu s-a făcut nimic care să merite să fie citat. Astăzi, cînd cuvîntul și-a făcut apariția în cinematograf, au fost turnate filme cehe care merită să fie văzute. Foarte probabil faptul de a Inu avea povara unei tradiții ușurează experimentul.

Penuria este cea care creează adevărata virtute Aptitudinea artiștilor cehi de a trage foloase de pe urma unei slăbiciuni a tradiției domestice este în egala măsură tradițională pentru istoria culturii > cehe. Proaspăta, provinciala originalitate a romantismului Iul Macha n-ar fi fost deloc posibilă dacă 1 poezia cehă ar fl fost îngreunată de o normă clasică ! foarte matură. Există oare pentru literatura contemporană o mal grea sarcină decît cea de a descoperi noi forme do итог? Umoriștii sovietici Imită pe Gogol, po Cohov etc., fabulele Iul Kăstner sînt ecoul sarcasmelor Iul Heine, povestirile umoristice franceze sau engleze ale epocii noastre amintesc do celo mal multe ori fabulele alcătuite din citate. Singurul motiv pentru care s-a putut 1 naște Svejk, este acela că secolul XIX ceh nu , produsese umor canonic.
>

în românește de DOMINIC BREZIANU

' Nu volbubc dici duopi e cinomâtogi af tloctl dm punçtul de veduto al Itloriei urtoi, Ar irybui da asemenea examinata «*· eastA problema din punct de vedere ui istoriei culturii al iui locio^poli(¡C0 economica,

(N д j

UN PORTRET

DE MATTIS-TEUTSCH
Tabloul lui Hans Mattis-Teutsch (1884—1968), realizat în tempera și ulei pe carton (49x34,3) este semnat la stinga jos cu inițialele «M.l. » și face parte din colecția doctorului Emil I. Bologa din Brașov. Realizat probabil după ce expusese alături de Constantin Brâncuși la expoziția organizată de gruparea revistei « Contimporanul » din 1924, în anul următor cînd pictorul se afla la Paris, împreună cu poetul B. Fun-doianu — portretul inedit al sculptorului apare în nuanțe transparente albastre, de un rafinament cu neputință de a fi redat într-o reproducere fotografică și constituie unul dintre puținele lucrări în acest gen ale artistului plastic brașovean.
Prietenia Hans Mattis-Teutsch — Michel Seuphor (care la rîndul lui a expus în 1924 la București și care în 1926 i-a închinat pictorului român cartea Diaphragme intérieure et un drapeau), ca și legăturile lui Mattis cu gruparea de avangardă a bis z din Colonia și cu periodicul purtînd același titlu condus de Franz W. Seiwert si »
Hoerbe (care în 1929 i-a consacrat lui Brâncuși numărul 2 al acestei reviste), ne face să credem că admirația lui Mattis-Teutsch, concretizată numai într-o măsură în acest portret omagial, unde Brâncuși apare ca un sacerdot iluminat — ca și afinitățile ceH legau de arta lui — erau probabil cu mult mai profunde și, din păcate, imposibil de a mai fi astăzi reconstituite.
BARBU BREZIANU
CRONICA
PA VEL CODIȚA

Impresiile lăsate de aparițiile artistului în public se leagă, cu consecvența aproape a unui sistem, a unei demonstrații. Este de fapt oglindirea unui lung și perseverent travaliu făptuit de-a lungul deceniilor, rodul bogat al unui bilanțfacut la popasul celor șaizeci de ani împliniți la 15 ianuarie 1976. Spectacolul acestui efort de ordonare a unui temperament poetic, frământat de neliniști și întrebări, este impresionant prin rigoarea exercițiilor impuse aproape ascetic, derivate dintr-o concepție clară a esenței și a rostului artei. Limpezimea metodologică a creației sale este însă dublată de fiorul sensurilor profunde pe care Pavel Codiță le caută în proteicele aspecte ale unei lumi esențializată în «forme» conținînd trăirile sale, grave, tăcute. De aceea apropierea de operele sale se face, trebuie să se
facă, în tăcere, ascultînd tonurile joase, armonice, ale operelor sale, de la desen la pictură și de aici la tapiserie și ceramică. Desenator cu o linie viguroasă închizînd volume robuste, clar construite, stăpîn pe un meșteșug învățat cu Dărăscu, Ressu, Șirato, Medrea, Pavel Codiță este, însă, în marea tradiție a artei românești moderne, un colorist, aducînd, în evantaiul bogat al artei noastre, o paletă personală, răsunînd în aceleași acorduri grave ca și cele ale înțelegerii de către el a lumii și a vieții. Exemplară conștiință de artist, a stăruit îndelung și metodic asupra experienței artei universale, dar a rămas același de la începuturile sale, îmbogățit firește, dar întorcîndu-se mereu la rădăcinile lirismului său moldovenesc împlîntate pentru totdeauna într-un colț
al pămîntului românesc. Solemna armonie a negrurilor și a verdelui, fundamentale și mereu revenínde culori ale tablourilor sale din expoziția de la Dalles, s-au îndreptat fără greș către lăicerele și păretarels pe care le văzuse demult, în copilărie și tinerețe, în casa

bunicilor și care, ele însele, consunau cu brazdele adinei ale cernoziomului lucitor de gras și cu taina codrilor.
Străveche tradiție a simțirii culorilor îmbinată cu rafinamentul modern al formelor, limpede exprimate, iată ce mi se pare a fi cheia înțelegerii lui Pavel Codiță, înseriind peisajele și păsările, plantele și pietrele, peștii și pădurile,în unitare structuri poetice, topind geometrismul în aura lirismului.
PAUL PETRESCU
1. Col de circ — desen — (1958); 2. Munții Măcin — Culmea Prісорап— desen; 3. Păduri șl păsări — м/p ; 4» Peisaj la Niculițel — u/p (1975); 5. Pe gînduri (nud) —u/p (1972); 6. Flori de interior II — ujp (1972); 7. Autoportret — u/p (1972—1974); 8, Compoziție cu păsări pe fond închis — u/p
1 .
SERIGRAFII DE R. B. KITA
Ceca ce contează la R,B. Kitaj ($i în general la artiștii americani lucrînd în cîmpul imaginii) este o abordare directă a materialului: sensul este explicitât. afișat, strigat — și, evident, nu rămîne nici o cărare prin care s-ar putea strecura, ceea ce în arta europeană e numită « transfigurare », adică o înconjurare a obiectului pe cale retorică (metafora inclusă), în felul acesta — ordinea subiectivă este deranjată și spectatorul, învățat să parcurgă un «menu» artistic, întîlnește direct realitatea, « în vremea noastră», grupaj de 50 de serigrafii («mică bibliotecă» — conține reproducerea coper-ților sau supracoperților unor cărți și reviste),
indică mal bine decît colajele care completează expunerea, calea aceasta, simplă, de articulare și de transpunere a realității figurative: scoaterea din scară e un fel de alibi al selecției, prevenind în acest fel obsesia semnificației (dacă pentru autor există un interes tematic, jocul de football, fotografia, pentru spectator — acest înțeles devine minor); ceea ce contează este glisarea dinspre un limbaj semnifi-cant al utilității (așa cum este orice copertă de carte sau revistă) într-un limbaj pur, articulat, al nesemnlilcațlel. Transpuse cu fidelitatea tehnică a serigrafie! — în cele mai fine detalii, nu de precizie optică, ci istorică, cu urmele de uzură, cu firele
legăturilor destrămate, sau colțurile îndoite, copertile acestei biblioteci înghețate au un mod aluziv, discret, de acțiune directă; izolate, luate în parte, sînt bucăți de fapt brut — în serie, în mapă, au o valoare precizată de discurs asupra faptului brut, a istoriei brute (i,e, existența reală, la timpul real, cu obiectele reale). Acest efect de acumulare (căci întreg ciclul intitulat « în vremea noastră » se compune din 150 de mape) nu are, și e de la sine înțeles de ce, un efect estetic — cum ar fi de exemplu acele «accumulation» ale lui Arman — ci este expresia simbolică a acestui discurs brut, care se formulează prin jocul și gradarea redundanței. IULIAN MEREUȚA
î. The Sronxvî/le Portfolio; 2. London B y Night — Life and Art in Photograph N. Four; 3. Bub and Sis; 4. Vampyr
CRONICA
GRAFICA PORTUGHEZĂ
O foarte amplă expoziție de grafica portugheză, prezentată în București sub auspiciile zilelor culturii portugheze, adaugă raportului general despre gra-fica/limbaj al oportunității, constatările — prilejuite și de alte reuniuni similare — următoare: că, fiind o devansare (ca desen) a actului pictural, este concomitent o prelungire și o difuzie a mediilor moderne; așadar cu o față se Îndreaptă spre discursul intim,

spre comunicarea îndoielnică, ambiguă și subiectivă a unei viziuni (adică a unei imagini netradusă încă în concepte, chiar formale) și cu o alta spre comunicarea in planul social, acolo unde se înfruntă programe ideologice și culturale, traduse și ele în
Informație de fotografie, televiziune, cinematograf și unde artistul se consideră mai mult port-voce, martor sau activist,
în această dualitate, care aparține genului ca atare, personalitățile se înscriu firesc cu o mal mică sau mai mare calificare artistică, cu o încărcătură imaginativă rnai complexă sau mai simplă, cu independentă sau fără față, de un etalon artistic omologat. Pentru a rezuma, ceea ce în acest caz este dificil dat fiind numărul mare de lucrări, putem doar indica opțiunile artistice prin opțiunile lingvistice și de metodă: modalități stilistice de la brutalitatea artei anonime (Maria Biatriz) pînă la preci-
ziunea formală implicată în arta optică și variantele sale (Artur Rosa), facturi de desen diverse de la codajul subiectiv, scriitură liberă (Dintel) pînă la obiectivizarea conceptual arhitecturală (Victor Fortes), tehnici diverse de la litografie (Emilia Nadal) la serigrafie (Fernando Calhau).
Toate aceste sumare constatări au sensul de a sublinia, în loc de concluzie, interesul justificat de un asemenea contact cultural capabil să adîncească cunoașterea problemelor graficii — nu numai în derularea lor principială, dar și în extensiunea lor, în existența lor concretă,
IULIAN MEREUȚĂ
Lucrósi de: Victor Fortes; Fernando Calhou; Emilia Nadal; Artur Rosa; Joao Hogan

OAN
ATELIER
N.: 1923, aprilie 5, Ploiești.
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu », București, promoția 1951.
Din 1951 participă la expoziții de stat, saloane oficiale și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1964 — București (Simeza); 1970
— București (Apollo). Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1961 — Moscova, Leningrad; 1968 — Paris (Orly);
1970 — Torino, Varșovia, Geneva; 1973 — Copenhaga. Expoziții internaționale: 1961
— Budapesta., Expoziția internațională a femeii; 1975 — Budapesta, a treia Bienală internațională de plastică mică; Berlin, Plastik und Blumen. Lucrări de artă monumentală: 1966 — Odihnă, travertin, 2,00x4,00 m, Pitești, Parcul Trivaie; Enescu, bust monumental, bampotoc, Galați, grădina publică;
1971 — Panou decorativ, diptic, trafor lemn 6,00x10,000 m (împreună cu Emil Mereanu), sediul politic administrativ Constanța; 1973
— Legendă, travertin, 1,10x2,40 m, Băile Felix, parc; 1848, obelisc, travertin, 9,50 m, Rîurenl-Vîlcea.
In il . Atelier; Maternitate, ghips: Nud, ghips: Lcgendd; travertin

1
IleanaDASCÀLESCU
\ СчГ í A \ < i Hi vM 1 v/1 ^At W Ц. K VL
ATELIER
N>: 1939, ianuarie 24, Ploiești.

д
·’ . < * · ♦ / F ·
£ -· kLH- A *·· . N. ♦*· г , Ятял f♦«
V.· •wflrír•к* ■ / / Л -"î Ч ■ . ; < V ’ ■■■'**■ /ДС*'X; /5,
р · * . л. к ' -/-Т
* -jr ^ИАл Хч V Z** '· ’{ *> > > >> ' * л ‘ С
ч А ' з
■ W/ 'JA'· Л·*’ VД \ç V * . * * v .4 <p V ** V.
x>*м; Я ы .■ ж ■" А А к4 . Ir * · Y4 β·Λ 4’ Λ г*· *», •
4 '’^л· ·

Studii: I.A.P. «N. Grigorescu », București, promoția 1963.
Din 1964 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări colective. Expoziții personale: 1967 — București (Kalinderu) ; 1970 — București (Amfora), Pitești; 1973 — Craiova; 1976 — București (Căminul Artei). Expoziții de gi up: 1972 — București, Ateneul Român (Artă și industrie); 1975 — București, Galeria. Nouă (Laureații U.A.P. — 1974).
Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1965— Varșovia; 1970 — Moscova ; 1976 — Atena.
Expoziții internaționale: 1971 — Budapesta. Premii: 1974 — Premiul U.A.P. pentru prototip (colectiv decoratori Fabrica Dacia).
/.) II.: *mbl.nt taxtll — wpltar/l, broderii, drapa II, Ойгпз doco-,atirn· >le de ffr«ilo de Podi Tandscicu,

arborele

Motiv de largă circulație universală, prezent în mitologia și arta unor strălucite culturi și civilizații de pe toate meridianele globului și de-a lungul unei lungi perioade istorice, din vechea Indie și Persie pînă în lumea celtică și scandinavă, în Grecia și Roma antică, în legendele evului mediu occidental și central-asiatic, arborele este de fapt un tovarăș nedespărțit al omului, ajutîndu-l în nenumărate chipuri în viața cea de toate zilele dar și la prilejurile solemne, fund, în fond, unul din elementele fără de care nu se poate concepe nașterea și dezvoltarea chiar ale civilizațiilor și culturilor amintite. Era firesc ca această ființă a regnului vegetal să fie îndrăgită și înțeleasă ca atare de către om și să fie luată drept martor al tuturor evenimentelor importante din existența limitată, ca timp, a ființei omenești, arborele de atîtea ori precedînd-o și rămînînd să dăinuiască și după dispariția trecătoarelor existențe individuale. Împlîntat cu rădăcinile în solul adînc și misterios, din care toate vin și unde toate se întorc, ridicîndu-și ramurile către înaltul cerului, arborele era și ființa ce părea a mijloci, pentru omul trecutelor evuri, transferul de puteri și de știri între lumea de dedesubt și cea de deasupra, ambele rămase, timp de milenii, nepătrunse și tainice. Prin el treceau și se scurgeau efluviile vieții, de vreme ce, din mărunta ghindă, creștea cu anii stejarul majestuos, umbrind și ocrotind generații de oameni, ce veneau sub coroana lui să împartă dreptate, dar să și audă oracolele șoptite prin frunzișul mișcat de vînt. Imaginația popoarelor a țesut cu vremea o imensă pînză de credințe și legende, avînd drept nucleu irealizabilul vis de aur al «tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte», hrănind iluziile a nenumărate rînduri de oameni. Virtuțile miraculoase ale arborelui trebuiau firește să fie păzite, la rădăcină,

de plăsmuiri fantastice, balauri și dragoni, sau de animalele regești ale puterilor lumești, leul în primul rînd, apărînd și pe blazoanele vechilor imperii ale răsăritului, iar fructele de aur erau fie păzite de vulturii și corbii imperiali, fie furate de păsări măiestre. Odată cu trecerea mileniilor, legendele, basmele, au crescut, s-au complicat, firul întîmplărilor de dincolo de fire s-a încîlcit, uneori s-a destrămat, luînd mereu alte forme, răzbătînd pînă la noi în fragmente uneori contradictorii, alteori de neînțeles în succesiunea lor, logica gîndirii raționale fiind înlocuită cu cea a devenirii miraculoase, tot atît de reală.
Credința fundamentală în arborele benefic, izvorîtădefapt din practica milenară a popoarelor, s-a diversificat apoi și s-a răsfrînt asupra vieții sociale, căpătînd forme integrate tradițiilor locale, dînd naștere numeroase or obiceiuri prezidînd viața indivizilor» familiilor și comunităților. In marele spațiu carpato-balcanic, vatră de formare a poporului român, asemenea obiceiuri s-au cristalizat de-a lungul timpului și au rămas, unele din ele pînă azi, să marcheze diferitele date sau evenimente legate de destinul omului sau de cel al devenirii colectivităților.
Bogăjia foi melor în care apare arborele în viața poporului român, atașamentul profund al acestuia față de pădure, — «codrul frate cu i omanul » — își au explicația în însăși desfășurarea istoriei romanilor pe un pămînt apărat din toate părțile - Silvania, Vlăsia. eioi mânui, codili Fălciului și Figheciului— de pădurea de nepă-ti uns pentru nomazii stepelor și oferind în același timp resurse de hrană și adăpost vreme de mal bine de două mii de ani. Făpturile vegetale ale acestei comunități, pădurea, paralelă cu comunitatea

iate?
oamenilor trăind pe același pămînt, au intrat firesc în viața PθPθ^1 nostru, partlcipînd la bucuriile și durerile omului și ale satului. Așa se face că de la naștere pînă la moarte și la toate prilejuri e importante, bradul, stejarul, fagul, teiul, salcia, măceșul, cornul, apar și sînt prezente, întregi, sub forma unei ramuri, a unei coronițe, sau a unui simbol, a unui însemn, nelipsind din procesiuni, pnnse pe casă sau în locurile hotărîte de colectivitatea satului, la răscruci, la fintini, în cimitir. Petrecîndu-I pe om de la ivirea pe lume și pina la trecerea în celălalt hotar, arborele îmbracă pe rînd înțelesul general-cosmogonic, pe cel al vieții și fericirii, apărînd oameni, animale, recolte și gospodării, dar este și semn, la sfîrșit, al morții privita deseori, 'ca în frumoasa Miorița, drept o nuntire la care participă lumea întreagă, păsări, munți, stele, lună, soare, rotunjindu-se astfe ciclul devenirii universale și perpetue.
Arborele este prezent la nuntă, sub forma bradului sau mărului împodobit cu flori, panglici, beteală de aur, ștergare și năfrămi, clopoței, purtat în triumf pe ulițele satului în alaiul zestrei miresei, Jar apoi este prins în poarta casei sau pe unul din stîlpii prispei. în unele părți din țară, mai ales în Transilvania, bradul sau arborele în general este simbolizat de un «steag », împodobit tot cu năfrămi și clopoței și panglici, un întreg ritual însoțind facerea și purtatul steagului, ’într-o poezie populară culeasă de Simion Florea Marian la 1889, fertilitatea, rodul tinerei familii, este transpusă metaforic în rodirea unor pomi însoțiți: «Noi am auzit / C-aveți o floare de rai / Și nouă de bun trai / Că la ești doi fii le-a venit / Vremea de căsătorit / Ca la doi pomi de-n fiorii; / Că-nfloresc / Și nu

mai rodesc / Ear noi am venit / Ca să sădim ! La grad ină-mpă răcească / Pîn-la anu să-nflorească ».

Ultimul drum al omului este însoțit și el de bradul, funerar de astă dată, dar împodobit tot cu panglici albe și roșii, cu ștergare, purtat în fruntea convoiului mortuar. Bradul este apoi înfipt la căpătîiul mormîntului, lingă cruce, în multe din cimitirele țării, în nordul Olteniei, în sudul Transilvaniei, putînd și azi a fi văzute săgețile înalte, verzi sau cafenii, după cum sînt mai recente sau mai vechi, ale brazilor tineri, purtîndu-și în vînt podoabele vieții și ale morții.

Stîlpul ca semn funerar este răspîndit pe întreg teritoriul românesc, prece-dînd în timp cu mult crucea, putînd fi de aceea socotit ca o relicvă a riturilor de înmormîntare ale dacilor și geților. Frumusețea acestor stîlpi cioplițі, din cimitirele Gorjului sau cele ale Hunedoarei, Făgărașului sau Crișanei, au făcut să fie considerați o categorie importantă a artei populare românești. Unii dintre ei au deasupra, ca cei de pe valea Sebeșului, o pasare, pasărea sufletului, cioplită tot în lemn, iar alții, ca cei din preajma Ineului, pe valea Grisului Alb, înalți de cîte patru-cinci metri, au volumele cioplite în lemn destejar asemănăxoare cu cele ale Coloanelor fără sfîrșit brâncușiene, simbolul unora și altora fiind în fond același și același fiind și rostul lor, perpetuarea amintirii celor duși. Alături de bradul tăiat și împodobit, alături de stîlp, alături de cruce, mormintele românești sînt străjuite și de un pom viu, un brad, un măr, un prun, sădit acolo să ne popas păsărilor, să țină umbră, dar mai ales să ducă mai departe firul neistovit al vieții trecut dintr-o făptură într-alta, dintr-o vreme într-alta.

Intre viață și moarte, arborele și ramurile lui sînt mereu prezente, la sărbătorile primăverii, sub forma cununilor verzi de mlădițe aruncate pe acoperiș sau prinse la poartă sau la ușa grajdului, să apere gospodăria și animalele, la seceriș, cînd din spicele cele mai frumoase se făcea cunună purtată de fata cea mai harnică sau se făcea «buzdugan» purtat de flăcăul cel mai harnic.

1. Poartă maramureșană de la Vad, azi in Muzeul Satului din București, cu Imaginea unui arbore al vieții grandios, repetat de trei ori pe stîlpii verticali îngemănat cu rozeta solarci care ar putea fi și o «rugă» stilizată, purtînd poate' deasupra, două păsări stilizate; foto Paul Petrescu. 2. Glastră cu flori in relief de tencuială pe peretele unei case din Dîmbovița; foto Paul Petrescu. 3 Imaginea glastrei cu flori pe o furcă de tors din Sdlciua. Munții Apuseni. 4. Arborele vieții în forma glastrei cu flori fntr-o imagine orientalizantă, pe rama unei ferestre a bisericii de lemn dm Puiești, Moldova. 5. « Brăduțul » în relief de tencuială peo poartă din Mărul, Banat; foto Paul Petrescu. Ó. Arborele vieții pe o scoarță moldovenească, 7. Imagini stilizate ale arborelui vieții pe o scoarța veche moldovenească din colecția preot Paul Mihail, lași; foto Paul Petrescu 8 Floare în giastră^i cruce cu rozete vegetalizate pe un teoc de ținut gresia pentru asc'utit coasa din Mdlddrești. Vilcea. 9. Imaginea unui stejar stufos cu pasăre d^asuDtane puternic sti Izate, (Infnțlu-se de mW. pe u‘ 5tergardtoProîiova,,11’ CiЖi (loti stilizate pe piincipiul arhaic al tnfurcăril pe o veche scoarță românească.

f

'! .4- ' * i .i / *z-·

*4

împletită cu via
semne al căror înțeles, cu ~ л « л
descifrat, alteori răzbătînd la lumină, pe
împletită cu viața poporului român la bucurie și la durere, imaginea arborelui s-a cristalizat în anume forme și ,n
semne al căror înțeles, cu vremea, s-a uitat, a fost schimbat sau s-a pierdut cu desăvîrșire. Semnele acestea au ramaș insa înscrise, ca un alfabet deseori greu de descifrat, alteori răzbatmd la lumina, pe nenumărate obiecte făcute și folosite de români in legatura cu ocupațiile lor, cu munca și casa lor, aparmd pe unelte, pe țesături, pe haine, pe porți, în forme uneori surprinzătoare prm concizia lor și în același timp prin claritatea «mesajului » pe care il poarta.
Să amintim astfel că multe din intrările gospodăriilor țărănești românești sînt împodobite, în mentalitatea epocilor trecute «aparate », de imaginea arborelui vieții. Cîteodată stilizarea dusă foarte departe face din arbore doar un « semn », abstract pentru privitorul obișnuit, dar grăitor pentru cei ce s-au aplecat asupra înțelesului Iul Arborele vieții nu apare totdeauna singur, de multe ori fund însoțit >au combi-nîndu-se cu alte arhaice simboluri, cum ar fi cele ale rozetefor solare, așa că pe porțile maramureșene de pildă este greu a spune unde începe un simbol și unde se sfîrșește altul, atît de îngemănată le este înfățișarea. Se mai întîmplă apoi ca vechea idee a arborelu vieții, în forma sa plastică întreagă, arătat fiind cu rădăcini, trunchi și ramuri, imagine de străveche tradiție traco-dacă in formele sale simple, ale bradului scrijelat, dar în același timp și de tot atît de veche descendență iraniană, în formele sale elaborate trecute prin 7Ìziu ea aulică a strălucitului imperiu persan, se întîmplă, spuneam, ca această idee să fie redusă la imaginea mai simplă a vasului cu flori, stilizat sau realist redat, și, în sfîrșit, în forma prescurtată a ramurii de copac. Decorul se supune firește și legilor materiilor prime în care este realizat, liniile drepte, colțuroase ale cioplitului în lemn fiind înlocuite de cele curbe ale decorului în relief de tencuială de pildă, în regulă generală desigur, pentru că și în acest domeniu există excepții, stilul și înțelegerea la un moment dat a frumosului învingînd rezistența materialului. Chiar și în categoriile numeroase ale textilelor, unde tehnica urzelii și bătelii pe fire perpendiculare ar impune, și impune, de cele mai multe ori, tratarea liniar-geometrică a motivelor, apar și imagini cu conture curbilinii. Astfel, în timp ce scoarțele moldovenești poartă însemnele arborelui vieții într-o imagine strict geome-trizată, de o perfectă simetrie și rigoare, fiind de cele mai multe ori o imagine legată de tradiția persan-sasanidă, scoarțele oltenești, mai ales cele impregnate cu un alt duh al orientului, tardiv, molatec și somptuos, un orient trecut prin filtrul complex al lumii balcanice, înfățișează un univers vegetal sinuos în care arborele vieții se recunoaște desigur, dar într-un alt context decorativ.
Firește că nu este cu putință de a înfățișa aici toate formele pe care arborele vieții le-a luat în arta populară. Am sublinia doar împrejurarea că această imagine, semn al unei străvechi culturi și civilizații a pămîntului românesc și a poporului care îl locuiește din vremi măsurabile cu mileniile, s-a întrupat în monumente ce se continuă neîntrerupt, de la ceramica dacică neagră purtînd ramura de brad pînă^ la pietrele de mormînt voevodale ale Basarabilor de la Argeș, și pînă la obiectele de artă populară lucrate azi în atîtea știute și neștiute ateliere ale țăranului român. Arborele vieții se constituie și el, cu

patosul înțelesului luì, pierdut uneori, ca unul din multele semne și dovezi ale nestrămutatei noastre permanente pe acest pămînt de la Dunăre, Carpați și Mare.   PAUL PETRESCU

« Moș/ » din
linei^mantdi ^moldowne™^   ptlternic stiliZQt' ₽e 8uleru(marsf
«Moși» din Oltenia 14'dil' .<<erâduíul » «soarele» pe o când mied de Paul Petrescu îs c,*Wn i P de marni Int la Strei Sdngeorgi, Hunedoara; f°cû ittrtscu. 16. Brad funerar fntr-un cimitir din Munții Apuseni; foto Paul Petrescu.

PREMIILE UNIUNII
ARTIȘTILOR
PLASTICI PE ANUL

1975

ț • к 1 jÉT- I W- AΎíK■ Jf . Sr
Í л ■ Л
E < < < *
K?. * Λ * 1 Ж · 29
? л · «■? *··*· * ’ «и*
1 *. · . · ■ *·■ .*^v·**– t·'7? ț* V a * я
w * r fi z > · . ti

în Capitala a avut loc» Vineri 7 mal a c., festivitatea decernăm premiilor Uniunii Artiștilor Plastici pe 1975 Premiul U.A.P. a fost acordat lui Paul Vosilescu. pentru realizarea unor monumente care reflectă în chip semnificativ actuala etapă a artei contemporane românești, pentru portrete ale unor personalități ale istoriei și culturii noastre și pentru expozițiile dm țară și de peste hotare.

Pe ramuri de activitate au fost atribuite următoarele premii:

PlOtRĂ — Florin Niculiu. pentru lucrările prezentate a expoziția anuală de pictură și sculptură, la Salonul de pictură și sculptură al municipiului București. precum și pentru participarea la expo-zt e tematice « Peisajul » și «Chipul uman», în cursul anului 1975;

SCULP’URĂ — Fiorin Codre, pentru lucrările prezentate la expoziția anuală de pictură si sculptură, expoz ții republicană de artă plastică dedicata

ilustrațiile de poezie Philippide;

GRAFICĂ Mirceo Dumitrescu, pentru și prezentarea grafică a cărții « Flori străina răsădite în românește » de Al.

ARTE DECORATIVE — Fiorirà Vasilescu. pentru lucra- le prezentate in expoziția personală în cursul anului 1975;

SCENOGRAFIE — Paul Bortncvschi, pentru decorurile de la spectacolul « Danton » de Camil Petrescu și întreaga sa activitate în domeniul sceno-

CRITICĂ — Modest Morana, pentru volumul « Rousseau—Vameșul ». precum și pentru activitatea de editare a cărții de artă, desfășurată pentru a aduce la cunoștința publicului și specialiștilor valorile crtei naționale clasice și contemporane, personali-tâțile artei, criticii și teoriei artistice universale; ARTĂ MONUMENTALĂ - Mircea Ștefanescu, pentru monumentul «Ștefan cel Mare» de la Vaslui, PREMIUL TINERETULUI - Sorin llfoveanu, pentru lucrările prezentate în expoziția personală de la pier ¿ municipiului București, pentru participarea la expoziția de grup de la sala Ateneului Roman și la expoziția republicană de artă plastică dedicata

PREMIUL PENTRU PROTOTIP - V/ad Munteonu-Rómnic, pentru prototipurile «corpuri de iluminat ». intrate in producția de serie la Combinatul Fondu lui Plastic în anul 1975,
PREMIUL PENTRU MEȘTERI POPULARI - Táñase Cocían — olar din comuna Săcel, județul Maramureș - pentru obiectele sale ce se caracterizează prin autenticitate și corelație cu forme străvechi, rezultate prin practicarea de tehnici arhaice care amintesc de ceramica dacică din Maramureș;
F H MIUL REVISTEI « ARTA » - Lola Schmierer Roth pictor pentru lecția de artă și înaltă etica pro-Inionala a operei sale, pentru nivelul remarcabil de ținută și probitate artistică reflectat în retrospectiva din 1975 (Muzeul Simu),
PREMIUL SECȚIEI DE CRITICĂ - Adnon Popouri sculptor, pentru valoroasa și originala sa con-* · pți* estetici ilustrată In lucrările «Cronicar»,
M»гфсг,йли ți (u acest prilej cd premiul Arademici K/puLimi Socialiste România «loan Andrecscu » pe anul 19/4 a fon decernat Io 23 aprilie ac. artistului Marcel Ci.irnuogó prntru leulixdnle sole de grapcâ I* criticului dt arid barbu brerioriu pentru monografia lui Constantin Brkncușl In România » opciгисЛ sub egida Institutului de Istoria Artei din bucurești (td Academiei RJ.R.J.
A’·;/ ι кЯк / **"
<

* Æ,

CONFRUNTĂRI INTERNATIONALE

Fribourg

Ediția 1976 —Xylon 7. expoziție organizată trienal, a fost deschisa în cursul lunii februarie la Muzeul de orto și istorie al orașului elvețian Fribourg. Xilogravura românească a fost reprezentata prin lucrări semnate de Teodora Moisescu Stendi, Ethel Lucaci Băiaș șl Constantin Po-hrib.

Sofìa

La Sofìa a avut loc, la 9 mai a.c., deschiderea ediției a doua a Trienalei Internaționale de pictura reaiistă, manifestare care, sporin-du-și audiența, se bucură de participarea unui număr mare de artiști din 17 țări (la prima ediție erau reprezentate zece state). Participarea românească, asigurată de Oficiul de expoziții al C.C.ES., comisar criticul Mircea Deac, înregistrează un dublu succes: unul din cele zece premii ex-aequo prevăzute de regulamentul trienalei a fost acordat pictorului Gheorghe Șaru pentru tabloul Cintare patriei (în. il.), iar colecției în ansamblu i-a fost acordată diploma de aur pentru cea mai bună prezentare a unui pavilion național. Colecția cu-
șar.u, Gheorghe Anghel, Mihai Bandac, Constantin Blendea, Teodor Botiș, Ștefan Câlția. Spiru Chintilă, Manus Clllevlcl, Brăduț Covaliu, Zamfir Dumltrescu, Elena Greculesi, Nicolae Groza,
geta Năpăruș Grlgorescu. Ervant Nlcogosian, Ion Popescu Negreni, Toma Roată, Doru Rotaru, Ion Silișteanu. Gheorghe Șaru, Vladimir Șetran. Ж

Praga Budapesta

|| 30 DE ANI VICTORIOȘI
< "expoziție de artă plastică
> i r - * . 4 *- L '¿¡л ч

Expoziția internațională 30 de ani victorioși (prezentată inițial la Moscova și apoi la Berlin, în cursul anului trecut), a fost deschisă în

perioada martie-iunie a.c. la Praga și, în continuare, este prezentată la Budapesta (iunie-august). Secțiunile române ale expoziției (retrospectivă 1930—1945 și contemporană 1945—1975) cuprind ansambluri reprezentative la alcătuirea cărora au contribuit cele
mal importante colecții de stat, ca $1 unele colecții particulare și ale artiștilor expozanți. (ìn il. lucrări de H.H. Catarg!, C. Pilluță, Mihai Rusu).
contemporane românești și a operei artiștilor expozanți, (in II. lucrări de Horla Bernea, Traían Brădean, Viorel Mărginean).
Paris
Galeria pariziană Sin’Paora a prezentat în cursul lunii februarie
TAPISSERIE CONTEMPORAINE 9 ARTISTES ROUM AINS
'UHSt . Λ. í ’
¡'-Л/
expoziția Tapiseria contemporana— 9 artiști români. Colecția a cuprins 19 lucrări (tapiserie și obiect textil) de Ileana Balotă, Șerban Gabrea, Ana Lupaș, Vintilă Mi-hăescu, Teodora Molsescu-Stendl, Mariana Oloier, Lucrezia Pacea, Ion Stendi și Anna Tamas.
Turku
Helsinki
Wàinõ Aaltosen Museo din Turku și Helsingin Taidehalhi din Helsinki au prezentat, între 2 — 18 aprilie și, respectiv, 24 aprilie — 9 mai, o amplă expoziție de pictura contemporana româneasca (63 lucrări), organizată de Oficiul de expoziții al C.C.ES. Au expus. Sabin Bălașa, Francise Bartok, Moria Bernea, Traían Brădean, Spiru Chlntllă, Aurel Clupe, Sever Frențlu, Dimitrie Gavrilean, Dan Hatmanu, Mihai Horea, Sem-pronlu Iclozan. Sorin llfoveanu, lacob Lazăr, Vlorel Mărginean, Georgeta NSpăruș Grlgorescu, Wanda Sachelarle Vladlmlrescu. In prefața catalogului, criticul de artă Titus Mocanu face o succintă prezentare a picturii
ROMANIAN
AÜOWtH t
RUMANSK
Bratislava
popular
жомзпмлсамхгг i

Prezentată inițial
(la începutul anului curent), în luna mai a fost deschisa la Bratislava o expoziție de artă populară românească. Selecția cuprinde obiecte din ceramică $· lemn, textile de interior — scoarțe. covoare etc . pictură pe sticlă, port
CADRAN
Veneția — după de Incertitudine cît și teoretică
Veneția *76
Bienala de la perioada lungă atît financiară
care a precedat luării unei de- I cizil — va reintra în actualitatea artistică internațională. Programată între 13 iunie și 4 octombrie— beneficiind de tradiționala participare europeană, Bienala din acest an va cunoaște totuși o Importantă schimbare de structură care o va apropia prin caracterul el de Documenta/ Kassel, dar intenția prospectivă, de analiză structurală, a temelor propuse, o vor individualiza. Căci, într-adevăr. comitetul de orga-I nizare al Bienalei, sub conducerea lui Carlo Ripa di Meana, a gîndit o formulă, un model estetic, permlțînd, prin intermediul unor critici de artă specializați, organizarea unor serii de expoziții tematice. Prima din

aceste expoziții tematice se intitulează « Din 1972 în 1976 » sau « Actualitatea internațională 72–76 » — cu sediul probabil în Palazzo Ducale — care va informa despre nucleul semnificativ de artiști și experiențe din perioada amintită, perioadă în care, cum se știe, din diverse motive, Bienala de la Veneția nu a avut loc. Au fost invitați printre alții italienii Reggiani, Gastini, Guttuso, Baruchello, Zupelli, Spadari, Fanti, Bocca, Mondino, Recalcati, Croce, De Filippi, Marisa Merz, Vedova, Music, Salvo;francezii Helion, Viallat, Raysse, Hucleux, Le Gac, Gette, Raffray, Aillaud, Poirier, Toroni; englezii Davies, Gilbert & George, Anne Rawcliffe-King, vest-ger-manii Darboven, Sieverding, Haacke, Demattio, Kohlhofer, belgienii Panamarenko și Brood-thaers, polonezii Krasinski, Gos-tomski, Opalka ; americanii Agnes Martin, Marden, Bell, Shields, Irwin, Kienholz, Pasmore, Leslie, Ruscha, Beckley, Piper, Lozano, Oppenheim, On Kawara, Antîn și alții, acțiunea de prospectare fiind încă în curs.
A doua expoziție — tema generală a Bienalei, după un acord acceptat de toate țările participante se Intitulează «Ambientul fizic». Pentru prima dată vor participa,
alături de țările cu expunere tradițională, Columbia, Cuba, Irac, Portugalia» Senegal. Multe dintre țări și-au anunțat deja opțiunile în ceea ce privește numele artiștilor care să le prezinte ; printre aceștia figuri prestigioase ale mișcării artistice internaționale din ultima decadă: Beuys, Hains, Raynaud, Long etc. — dar se pare, vizînd încadrarea în temă, o mare preferință este acordată grupurilor complexe de cercetători pe temele spațiului fizic, Collectif Art Sociologique (Franța), Habitat (Olanda), Ararat (Suedia).
O altă importantă expoziție va fi organizată de criticul de artă italian Germano Celant cu titlul Arta în/ca ambient și va constitui o trecere istorică în revistă a temei, conținînd documente, modele și opere originale ale unor situații artistice și opere aparținînd lui Klimt, Balla, Marcel lancu, Davis, De Plsis, Tatlln-Yakulov, Prampolini, Puni, Kandinsky, Van Doesburg, S. De-launay, El Lissițki, Schwitters, Man Ray, Fontana, Mondrian, Duchamp, Pasmore, Klein, Dine, Arman, Ben, Kaprow, Olden-burg, Warhol, Manzoni, Rau-schenberg, Christo, Segal și alții. Ultima mare expoziție oficială va fi consacrată artei spaniole. Fiind o analiză critică a artei spaniole așa cum s-a dezvoltat din 1939 pînă azi, ea va fi organizată de un colectiv de artiști și critici de artă spanioli printre care Manuel Garcia, Antoni Tapies, Saura, Ibarolla.
Panoramic francez
Dintre expozițiile majore, deschise la începutul anului în capitala Franței, notăm retrospectiva « Omagiu Soniei Delaunay » cu un ansamblu de lucrări datate în perioada 1904–1974, care manifestă vitalitatea, modernitatea și diversitatea căutărilor unei importante artiste a secolului, care a contribuit la transformarea stilului de viață, a culorilor modei și a străzii, păs-trînd totdeauna o claritate exemplară în exigențele picturii; apoi la Cabinetul de desene — din cadrul Muzeului Național de artă modernă, Paris — o expoziție cu 50 de desene ale Iul Victor Brauner, selecție din cele 83 de desene donate recent muzeului, corpus grafic puțin cunoscut care permite situarea artistului, într-o tradiție hrănită de Ilustrațiile fantastice ale Renașterii și Romantismului, la sursele imagerlei surrealiste (în imagine unul din desenele donate Muzeului).
O altă importantă expoziție a fost organizată la C.N.A.C., Intitulată Maiakovski— 20 de ani de creație, o reconstituire exactă a expoziției jubiliare din 1930,

prezentînd, prin intermediul documentelor și operelor originale, o epocă (în imagine genericul expoziției).
Cum va arăta societatea viitorului? în ce fel vom utiliza și distribui resursele planetei ? Ce forme de energie vom utiliza? Cum se va putea realiza societatea în care balanța dintre om șl natură să fie bine echilibrată? lată întrebări la care răspunde Moderna Museet din Stockholm organlzînd, între aprilie șl iunie, o amplă expoziție consacrată grupului de arhltecțl. designer!,
artiști Intitulat ARARAT (Alternative Research In Architecture, Resources, Art, Technology). Expoziția ARARAT propune șl reportează pe cîteva linii de dezvoltare din perspectiva contextului ecologic. în felul acesta se speră la o adînclre a discuțiilor pe această temă vitală, nefăcînd abstracție de ceea ce practica a realizat pînă astăzi. Artiști, arhitecțl, umaniști, tehnicieni șl meșteșugari au colaborat la conturarea formală șl ideatică a expoziției, depășind sferele îngustedeactlvltate. Rezultatul : un concept în mișcare, itinerarul acestuia fiind următorul :
— în afara muzeului: structuri i ecologice șl construcții funcționale, case solare, case cu procese de reciclare, «case verzi », mașini de vînt și colectoare solare;
— înăuntrul muzeului : societatea industrială contemporană cu efectele ei pozitive șl negative, viitoarea societate ecologică, proiecte ecologice din diferite țări, modele, prototipuri, diagrame;
— în atelierele muzeului: lucrul practic cu forțele naturale, posibilități de construire a motoarelor de vînt, colectoare solare, instrumente eoliene, tehnicile cultivării plantelor și a fabricării obiectelor din materii prime naturale. Școli din Stockholm vor fi integrate în cadrul acestui circuit;
— serii de seminarii cu participarea specialiștilor, pe temele:
1. Schimbări climaterice ca rezultat al creșterii folosirii energiei și consecințele el asupra vieții pe pământ.
2. Resurse energetice și naturale : o prezentare a resurselor de bază ale planetei.
3. Alimentație — o trecere în revistă a problemei de ia dieta alimentară la utilizarea resurselor nutritive.
4. Ordine socială și control social
— despre environment, relații de producție, comunicare de massa, inginerie biologică, dezvoltare cibernetică, control social, educație, loisir.
5. Ce este ecologia?
6. Energie solară șl construcții ecologice.
7. Alternative tehnologice și industriale.
8. Noul spațiu social.
lată pe scurt temele unei expoziții pe care un Important muzeu de artă șl-o asumă, încercînd să arate astfel că arta în societatea contemporană are multe aspecte de dezvăluit, multe întrebări de pus, multe răspunsuri de dat.

SIMEZE

Expoziția artiștilor amatori de la orașe și sate

în ultimi peri oidi de timp s-a deschis în Capitali un mare număr de expoziții ale artiștilor amatori. Prezența insistentă a acestor creatori în viața culturală impune o reflexie serioasă asupra locului ce le revine în cadrul culturii contemporane, asupra necesităților cărora în mod cert arta de amatori le răspunde și a limitelor pe care

în mod obiectiv le presupune și pe care în nici un caz nu trebuie să le pierdem din vedere. Expoziția de la sala Dalles, deschisă în luna aprilie, reunește lucrări ale amatorilor din toate ¡udețele țării. Dedicată Congresului educației politice și al culturii socialiste manifestarea încearcă o sinteză a plasticii de amatori în ultimii ani. Putem afirma de la început că. dtspunînd de un bogat material pentru selecț e, atît din producția recenta, cît și din colecțiile Centrelor de îndrumare a mișcării de amatori, nivelul calitativ al expoziției o situează , printre cele mai semnificative manifestări din acest domeniu.
Cele două săli de arta naivă, însumînd lucrări de Ion Stan Pâtraș, Ion Niță N'codim» Gheorghe Mitrăchiță, Visite Filip, Savu Alexandru. Gheorghe Schultz. Nichita Petre, Emil Pavelescu, , Ion Mărie. Constantin Stanică. Gheorghe Doja. Vasile Vicol, Gheorghe Sturza. Aurelia Vintila, Ștefan Pre-doiaș. Ion Popa, sînt o demonstrație ! despre valoarea artei naive din țara noastră. Diversitatea stilistică, evidenta preocupare pentru afirmarea unei viziuni proprii, atenția acordată mijloacelor de expresie, transformă, în mare parte, recitalul narativ, dintr-o fermecătoare gratuitate, într-o autentică e antologie » de artă populară contemporană.
Ca în majoritatea expozițiilor de acest tip, se juxtapune și aici artei naive arta propriu-zis de amatori. Nu lipsesc fenomene de autentic interes: grafica elevilor Școlii populare din ! Satu Mare, grafica Școlii populare din i Petroșani, pictura unor tineri al căror drum merge firesc spre institutele de artă ca Petronela Sîrbu din Lugoj sau Constantin Crăcea din București, sau pictura unor absolvenți ai școlilor populare — Elena Băgărean din Cluj, Wanda Nijankowski, Dumitru Panea, Theodor Cuzino, Vasile Parizescu din București.
O mare bogăție tematică substituie, în cazul artiștilor amatori, inovației artistice specifice, noutatea exterioară a realității reflectate. Subsumate genurilor « clasice » — portret, natură statică, peisaj—aspectele noii realități se impregnează în acest caz de intimismul idilic caracteristic creatorilor amatori, pentru care arta este destindere șl nu profesie, angajare a conștiinței, efort de elaborare.
' Expoziția de la sala Dalles, sinteză de cea mai bună calitate a creației de j amatori din țara noastră, argumentează amploarea și generozitatea acestui fenomen. Conștlenți, insă, că ne aflăm
I In fața unor lucrări care « privesc mai mult psihologia pictorilor declc ' esența picturii », a unor opere care
« rămîn la frontierele artei și care nu pot trezi (experiența estetică) pentru a se converti în obiecte estetice » (Mikel Dufrenne. Fenomenologia experienței estetice), trebuie să afirmăm din nou, ca și în alte rîndurl, că arta de amatori este un fenomen a cărui Importanță este în primul rînd so dali.
Avînd ca mobil o Imensă disponibilitate creatoare generată de condițiile de muncă specifice civilizației industriale, o nevoie de expresie de sine accentuată de prezența continui a unor exemple prestigioase furnizate de sistemul Informațional, sprijinit prin numeroase instituții (cercuri șl cenacluri, școli populare de artă, centre de îndrumare), fenomenul artei de amatori consemnează nevoia de cultură, de participare directă, de afirmare individuală și de conciliere cu mediul a membrilor societății de cele mai diverse vîrste, nivele de educație și formații profesionale.
- W â - ·

Nu putem să nu semnalăm eterogenitatea criteriilor de selecție care au stat la baza acestei expoziții, ca și (cum am mai spus) la a majorității expozițiilor de amatori.
Subsumarea artei naive la un fenomen cu care are comune doar o parte din mobilurile psiho-sociale, dar de care diferă profund ca mod de abordare a creației, ca finalitate a investigării realității, ca efort de instituire a unui limbaj expresiv propriu și, în sfîr-șit, prin capacitatea operelor de a se constitui ca obiect estetic, vorbește despre complexitatea unui fenomen care ar merita o abordare teoretică mai sistematică. Cu cît un fenomen de mare interes social și cultural este mai complex, cu atît mai imperios trebuie să ne ferim de confuzia criteriilor de analiza și de promovare. Accentuînd importanța reală pe care arta de amatori o are în crearea unui climat cultural, etic și moral omogen, în structurarea omului nou, complet și multilateral dezvoltat pe plan spiritual, conștient și apt să se integreze realităților noastre, ca și aportul la cultura noastră socialistă, în ce privește bogăția informației despre oameni, despre realități văzute direct și concret, despre efortul de Integrare în realitățile noi, este momentul să subliniem că scopul artei de amatori nu este și nu poate fi căutarea unui drum la concurență cu arta profesionistă, arta care are menirea de a elabora limbajul expresiv propriu unei epoci. Nu putem face abstracție de un fapt real pe care Malraux l-a formulat magistral în « Les voix du silence »: « Orice analiză a relației noastre cu arta este vană dacă ea se aplică în mod egal la două tablouri dintre care unul este și celălalt nu este operă de artă».
ALEXANDRA TITU
1. CONSTANTIN GÁMAN (muncitor/ : Vremea Iul Decobal, Jud. Prahova
2 GHEOPGP DUMITRESCU: Palatul sporturilor fi culturii, ¡ud. Dîmbovița
3 CONSTANTIN VASJLLSCU (pomionar) ; Amintiri din capitario, ¡ud. Prahova

í. VASILE FIUP (Idcdtuș): Oșan, jud. Maramureș
2. SÜLL COLMAN (muncitor) : Miner, jud. Maramureș
3. IOAN ANDERCO (sondor) Peisaj industrial, jud, Bihor
4. NINUȚA ERCEANU : Adolescentă, București.
5- NICULAJ POPA (cooperator): Femeie cu floare, jud. Neamț ó. NICULAI APOPEI (muncitor) : Obiceiuri de Anul Nou, jud, lași 7, VALERIA NICOLAE (casnica) : Circul, jud. Prahova
в. GHEORGHE STURZA (pensionar) : Strada, jud. Botoșani
9. TEODOR POPA (muncitor) Mihai Viteazul, jud. Mureș
Ui «f
! J

Artiști din Finlanda
In cadrul înțelegerii de colaborare dintre U.A.P. șl Asociația Artiștilor din Finlanda, Galeria Nouă a prezentat, în noiembrie 1975, expoziția artiștilor finlandezi Maria Hall șl Eino Ahonen. Maria Hall a expus un ansamblu de picturi în ulei — peisaje, portrete și scene din viața copiilor. Temperament liric, artista se manifestează în limitele unei game cromatice calde, adeseori cu
Retrospectiva Nicolae Brana
• И

Cele 201 lucrări (pictură, în cea mal mare parte, șl gravură), foarte puține datînd de după 1970, alcătuiesc, se poate spune, o ediție «revăzută» șl «completată », a trecutei retrospective Brana (1970), nedlferențlindu-se însă, calitativ, destul de mult de aceasta. Elementele componente ale operei în ansamblu, prin ceea ce ele posedă caracteristic, îndreptățesc șl acum evocarea aprecierilor formulate, de-a lungul deceniilor, de Vlasiu, Ion Breazu, Mirón Radu Paraschi-vescu, Blazlan, Beneș și alți comentatori care asociau această pictură unor realități Istorice ale
nuanțe potolite, universul său respirine! lumina nordului, candoarea rusticității, pitorescul portului popular din țara celor o mie de lacuri. In procesul de recepție a acestei picturi, pe măsură ce privitorul descoperă detaliile compoziției, se face simțită treptat frezența unei atmosfere specifice, n raport cu pictura Măriei Hali, gravura Iul Elno Ahonen se impune prin forța mijloacelor de expresie și a mesajului comunicat. Utlllzînd o linie simplificată la esențial, artistul abordează, de pe o marcată poziție critică, o problematică socială contemporană generală, susținută de un umor sarcastic, uneori de o gravitate rece.
Gravurile sale par a fi minuțios compuse, absența recuzitei inutile denotînd un proces de sintetizare, de esențializare efectuat de un evident spirit critic, care refuză deopotrivă jocul gratuit șl atitudinea contemplativă. (In il. gravură de E. Ahonen). M.G.
Transilvaniei, spațiului său rural îndeosebi, unei anumite lumi oglindite în imaginea plastică ex-prlmînd deopotrivă permanențele unui contingent — lucrul la cîmp, la pădure, petrecerea zilei de odihnă etc. — și proiecția lui mitică în balada Miorița. Poate un element « nou », încă Insuficient desfășurat ca amploare în perimetrul retrospectivei, îl aduce reevaluarea anilor de debut ai pictorului șl de primă afirmare, lucrările de atunci vădind o anume savoare, ca acel portret Intitulat « Mona Lisa modernă ». (Dalles, ianuarle-februarie)
H. H.
Retrospectiva Ion Popescu Nzgrcni
« Un contemplativ de largi efuziuni lirice pentru care peisajul e un simplu portativ poematic șl muzical deopotrivă... ». Se află în aceste cuvinte scrise de Ion Vlasiu, unul dintre prietenii
și colegii de generație ai pictorului nu numai o sintetică și pătrunzătoare caracterizare a lucrărilor dar și indicația unui punct de pornire ai unghiului sub care poate fi privită întreaga creație a lui Ion Popescu Negreni. Expoziția retrospectivă deschisă în sălile Dalles (februarie), ca un omagiu, în preajma vîrstei de 70 de ani, pune încă o dată în evidență accentele de confesiune întretăiată, personală, același amestec de participare și de surîzătoare superioritate pe care le cunoșteam din manifestările sale anterioare.
Peisajul — gen bine statornicit în pictura noastră, mai apt să găsească o cale directă spre claviatura sufletească a publicului — peisajul menit să evoce un spațiu și un timp interior șl-a aflat în Ion Popescu Negreni un interpret fidel.
Indiferent de aspectele particulare — motiv, loc, timp, anotimp, etc. — peisajele sale marchează popasuri a căror amintire se Imprimă adînc în memoria vizuală a privitorului.
Retrospectiva Dem. lordache
Retrospectiva Dem. lordache (cu un procent de 30% lucrări executate după ultima sa expoziție — de grup, la Ateneu) aduce cantita-
Categoria calmă a micilor notații parc să fi atras de asemenea atenția pictorului. Naturile statice prezentate acum alături de peisaje

păstrează, intactă, Incantația discretă care le-a provocat. Din și pentru culoare par a fi create aceste pinze în care motivele dialoghează între ele, în care formele se întrepătrund pentru a oferi locul de frunte dominantei cromatice. Un deosebit simț al materiei picturale dar și o anumită familiaritate a temelor pe care le materializează au conferit acestor imagini o rezonanță de cîntec grav și aspru, simplu și adînc.
MARINA PREUTU
tiv un spor de noutate, vădind vigoarea și forța de muncă a acestui prolific pictor și menținînd treaz interesul pentru opera sa ca și aprecierea unul public destul de larg. Ca ansamblu, organizat
38
deopotrivă în funcție dc ample « panouri » cromatico, șl în funcție dc succesiunea lor cronologică, lucrările selectate din punctul do vedere al unei cuprinderi retrospective, al unei desfășurări în timp a creației șl a obiectelor croate (amintind, de altfel, con-
catalog, exprimă evoluția explozivă a acestei picturi spre un cromatism tonic, «dăruind Ireproșabilei canavale grafice o haină optimistă plină de solarltnte », Aprecierea confirmă deopotrivă consecvența acelui « brio pensu-lar » al «acordurilor puternice dc
nl eliberării, nm încărcat lumea formelor do tonte Interogațiile, opțiunile șl Idealurile umane. Pe această calo ml s-au revelat simbolurile ancestrale ... »). Mar-
tlc-aprl Ho.
cicluri: Semne pe terna timpului, Zile de sdrbdtoare, Climate, Zidul bucuriilor ș.a. ín II. Izvor, relief în metal Martie.
dm 1967), asigură evidențierea acelor trăsături specifice ale personalității care, așa cum afirmă Dumitru Dancu în prezentarea din
GALATDBA
Olga Cizek, a IV-a expoziție personală de gravură cu 13 lucrări (acvatlnta, gravură pe metal, litografic): Brazde, Topitorie, Metal Incandescent, Șarjd șl un ciclu do Imagini Intcrpretînd motive alo litoralului românesc — Marea, Mamaia, Neptun, Digul la Saturn ș.a. Noiembrie,
culoare, calde șl armonioase», tot atît de vital șl astăzi ca șl în urmă cu patru decenii, cînd Francise Șirato comenta pictura Iul Dem. lordache. Dalles, martie. H.H.
Elena Uță Chelaru, a noua expoziție personală cu 36 picturi în ulei, în cea mal marc parte peisaje, și 20 desene; prezentată (catalog) de Alexandru Balad (« . .. Pictura Elenei Uță Chelaru este o senină reprezentare, o Izblndă a marelui adevăr estetic, echivalent cu Iubirea vieții șl a lumii, în dimensionarea umanistă a universului »). cu o schiță monografică semnată de Adriana < Botez Crainic șl o selecție de extrase din presă. In li Portret dc lindrâ. ulei. Februarie martie.
George Tzipoia, a patra expoziție personală, cu 14 lucrări de pictură. în il. Mihal Viteazul. Ianuarie.

Constantin Bulat, a treia expoziție personală (deschisă postum) a cuprins 37 lucrări de faianță șl teracotă, grupate pe perioade: 1965—1969, 1970;
1973- 1975; însoțita de un text al artistului («Cînd am descoperit că arta focului constituie un limbaj, dăruirea ml-a fost totală. Lucrînd cu pasiune, dlntr-un olan
Nicolao Moldoveanu șl Dumitru Rădulescu prezintă o expoziție de bijuterii (piese independente, complet-url, garnituri, ansambluri) din metal, ceramică, email, sticlă ș.a. Martie-apnlie

Ștefan Gergely, a patra expoziție personală do plastică mică, cuprlnzînd reliefuri în metal șl în ghips patinat, grupate în
Nicolae Lazăr, a treia expoziție personală cu 24 lucrări de pictură (peisaj, natură moartă, autoportret). prezentată în catalog de Pavel Codiță (« Pictor de Instinct, luîndu-și subiectele din natură, pictează. . . peisagii, naturi moarte șl uneori — mal stìngaci — figuri, cu sentiment, cu căldura omului emoționat. Impulsul sensibil fllndu-l suficient. . »). în il. Pești. Aprilie,

i
P й
L·
OSCAR HAN
Timp de mai bine de o jumătate de secol — de la 1911 cînd expune prima oara și pînă la ultima prezență în expoziția anuală din 1975 — prin vigoarea monumentalității sculpturii sale, prin incisivitatea polemica a cronicilor de arta, prin rodnica activitate didactici de profesor universitar, prin stlmulatoarea participare ca inimos membru fondator ai societăților artistice «Arta română» și « Grupul celor patru », Oscar Han afosto prezențăde prim plan, extrem de vie și activă, un ferment permanent dinamic în evoluția și afirmarea sculpturii românești. S-a manifestat timid, în ajunul primului război mondial, ca artist creator, prezentînd ia expozițiile societății « Tinerimea artistică » sculpturi influențate de impresionismul rodinian, și ca un condei viguros de cronicar plastic. In timpul și imediat după război, arta sa — în care începe să se contureze o viziune și un sul propriu, avînd de această dată ca punct de plecare exemplul Iul Bourdelle, atît prin orien-
siviutea realizării tehnice — îl propulsează printre artiștii vâ

Medrea și Jalea — și îi permite să ocupe catedra de profesor de sculptură la Academia de arte frumoase din București. în 1927. în acest interval de timp s-a plămădit și s-a închegat esența artei lui Han, așa cum foarte bine
și criticul Francise Șirato, alături de care sculptorul va milita prin scris, ca profesor, și ca deputat, pentru impunerea adevăratelor valori în arta românească și încercînd să probeze acest crez prin propria sa operă.
« Arta d-sale, remarcă Șirato, deși rezumativă nu ocolește elementul expresiv din natură, dimpotrivă, ii caută în atitudini și gesturi. Volumul e consistent, iar forma e abreviată în sensul că detaliul se topește cu forma esențială. Accentuarea expresivului corespunde unei intenții psihice, precum arhitectura liniilor de compoziție îi permite să-și ridice realizările plastice deasupra unui realism terre à terre. Prin aceasta, cîtșl prin formele interioare strînse, condensate, în conținutul lor, prin volumul general, rezultă o sti-
cerințele subiectului ce i-a excitat sensibilitatea ». Portretele lui Eschil, Dante, lorga. compozițiile Isus și Magdalena, Sărutul, Primul sdrut exemplifică fericit această năzuință a lui Oscar Han.
Prin Himera, figura de la Monumentul poetului Sàulescu din Predeal, Oscar Han se dovedește un maestru constructor al formelor, cu o puternică forță de expresie șl sinteză, iar monumentul de la Constanța, consacrat lui Mihai Eminescu — al cărui portret l-a realizat în nenumărate variante, unul dintre ele fiind cel ridicat la Mănăstirea

Putna în 1926 — arată că posedă știința redării cu pregnanță a structurii ritmice a clementelor figurii umane în funcție de expresia sentimentului. Dar lucrarea care îl va impune definitiv printre valorile marcante ale sculpturii românești dintre cele două războaie mondiale este monumentul Mihall Kogal-пкеапи din București, Impozant prin echilibrul și armonia ce o degajă, prin prestanța atitudinii în care este surprins șl redat marele om de stat.
■Я·f5è
l-a urmat în mod fericit, la scurt
nează creația sa monumentali în acest domeniu: monumentul Constantin Brâncoreanu, Oscar Han a reușit ca, prlntr-o potențare a ideii de demnitate calmă șl fermă, ținuta majestuoasă a marelui vocvod. ctitor de cultură românească, să simbolizeze în acest monument însăși demnitatea neamului nostru, transmisa prin hotărîrea de a nu-și pleca în fața dușmanului capul, chiar cu prețul sacrificiului vieții. După 23 August 1944, sculptorul a continuat să lucreze prodigios pînă la sfîrșltul vieții (1976). reali-zînd o serie de monumente și busturi monumentale — Ștefan cel Mare, Vasile Lupu ș.a. Preocupat să răspundă Imperativelor unei arte pe înțelesul maselor, Oscar Han șl-a schimbat viziunea și maniera de lucru. A început să exprime tot mal Insistent, cu fidelitate, fizionomii șl atitudini de personaje, privite, însă, din-tr-un unghi de vedere mai mult exterior, șl folosind un modelaj prea veridic.
sale în domeniul artei, sculptorul a primit decorații, distincții, titlul de artist al poporului
Pentru meritele
PETRE OPREA

Dans ce numero:
La revue °ARTA“ présente les artistes roumains contemporains:
Virgil Aimășanu
P· 4
Né le 24 février 1926 à Baccealia-Tighina. Études à l’institut d’Arts plastiques „Nicolae Grigorescu de Bucarest (1952). À partir de 1955 participe aux expositions d’Etat ainsi qu’à d’autres manifestations collectives. Exposition personnelle à Bucarest (1976).
Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger: Helsinki — 1960; Londres — 1966; Budapest — 1968, Tel-Aviv, Belgrade, Helsinki, Moscou, Titograd, Varsovie — 1969; Milan, Turin, Varsovie — 1970; Leningrad, Prague, Palma de Majorque — 1972; Madrid, Moscou, Washington, Buenos Aires, Brasilia, Sao Paulo, Lima, Ulan Bator, Pékin, Phenian, Toulon — 1973; Caracas, Québec, Berlin (R.D.A), Moscou, Damas, Alep, Athènes, Varsovie — 1974; Leverküsen, Stuttgart, Moscou, Berlin (R.D.A.) — 1975.
Participe aux expositions internationales: de Vienne, Paris — Biennale de la jeunesse — 1959; Sao Paulo Biennale de 1967; Venise — Biennale de 1968; Paris — Biennale de la Jeunesse — 1969.
Prix « Ion Andreescu » de l’Académie roumaine en 1965; Prix de l’Union des Arts Plastiques en 1968,
i Ravel Codiță
P’ 22
Né le 15 janvier 1916 à Coșuleni-Hotin. Études à l’Académie des Beaux — Arts de Bucarest. Débute en 1945. Expositions personnelles à Bucarest en 1958, 1968, 1971, 1974 et 1976.

Prend part à de nombreuses expositions d’art roumain organisées à l’étranger: 1956 — Vienne, Prague, Brrio, Salzburg; 1958 — Sofia; 1959 — Budapest, Minsk, Belgrade; 1960 — Athènes, Helsinki Berlin R.D A.; 1961 — Bratislava, Prague, Moscou, Istanboul, Ankara; 1964 — Szczecin, Washington, Chicago, Nashville; 1966 — Budapest, Novi-Sad, Zagreb, Belgrade, Milan; 1967 — Athènes, Cologne;
1968 — Prague, Berlin R.D.A., Leipzig, Alexandrie;
1969 — Tel-Aviv, Rome, Titograd, Moscou, Gôtte-borg, Helsinki; 1970 — Varsovie; 1971 — Belgrade; 1973 — Sao Paulo; 1974 — Moscou; 1975 — Damas. Participe aux expositions internationales de Moscou (1958), Prague (1962); Milan (1968), Varsovie (1970). Oeuvres d’art monumental: Panneaux décoratifs (mosaïque) au Club des étudiants à Constinești (1964) et au Complexe des coopérateurs de Ţiglina-Galati; en collaboration avec Mari us Cilievici réalise une fresque au Musee de l’Union à Alba lulia (1968) etc.
I
Florica lloan
P· 26
Née le 5 avril 1923 a Ploiești. Études à l’institut d’Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1951). Débute en 1951. Expositions personnelles en 1964 et 1970 à Bucarest. Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger: 1961 — Moscou, Léningrad; 1968 — Paris (Orly); 1970 — Turin, Varsovie, Genève; 1973 — Copenhague. Prend part aux expositions internationales de Budapest (1961, 1975) et Berlin (1975).
Oeuvres d’art monumental: Le repos (travertin, 1966) jardin public de Pitești, buste monumental de George Encscu (pierre, 1966) jardin public de Galați; Légende (travertin, 1973), Bains Felix etc.
i Ileana Dascăl eseu
ρ. 28
Née le 24 janvier 1939 à Ploiești. Études à l'institut I d’Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest
(1963). Débute en 1964. Expositions personnelles à Bucarest (1967, 1970, 1976). Pitești (1970), Craiova (1973). Participe aux expositions d’art roumain organisées à l’étranger: 1965 — Varsovie; 1970 — Moscou; 1976 — Athènes. Prend part à l’exposition internationale de Budapest en 1971.
Prix de l’Union des Arts Plastiques pour le prototype, décerné au collectif d artistes Jecorateurs des Usines «Dacia».
Articles à signaler:
Une vision contemporaine de la peinture d’histoire
(Radu Bogdan)
ρ. 4
L’exposition personnelle du peintre Virgil Almășanu (Salle Daliei.) offre au critique d’arc Radu Bogdan l’occasion d’entreprendre une analyse des mutations produites dans le concept de peinture d’histoire pendant la seconde moitié du XX e siècle.
Colloque Brancusi (2)
P· 9
Notre revue continue la publication des allocutions adressées par les participants au colloque Brancusi, organisé par l’Union des arts plastiques à l’occasion du centenaire de la naissance du sculpteur roumain. Dans le présent numéro, nous reproduisons des extraits des allocutions adressées par les critiques d’art Ion Frunzetti et Dan Hăulică.

Le Titien et la représentation de la figure humaine dans Part vénitien du Cinquecento
(prof. dr. Gheorghe Ghițescu)
p. 16
A l'occasion du 400-e anniversaire de la mort du Titien le prof. dr. Gheorghe Ghițescu évoque la puissante personnalité du grand peintre vénitien et la profonde originalité de sa conception artistique.
Un portrait de Mattis-Teutsch
(Barbu Brezianu)
p 21
L'auteur signale un portrait inédit de Brancusi (détrempe et huile sur carton) réalisé par Mattis-Teutsch (1884–1968); le portrait se trouve actuellement dans la collection du dr. Emil I. Bolcga, à Brașov.
«
L'arbre de vie
(Paul Petrescu)
p. 30
Critique d'arc et ethnologue, Paul Petrescu analyse le motif décoratif de «l'arbre de vie» dans Part populaire roumain; fréquent dans de nombreuses civilisations orientales et occidentales, ce motif décoratif atteste une culture millénaire sur le territoire roumain. Stylisé, réduit parfois ù un système de signes et perdant parfois son sens originel – transformé ou bien oublié à jamais – ,|| persiste à travers les âges et se retrouve sur les céramiques noires des Daces, sur les pierres tombales des premiers voïvodes aussi bien que sur d'innombrables objets exécutés de nos jours par le paysan roumain.